

Rúben Filipe Sousa Ferreira

**DO PAPEL PARA O ECRÃ: O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO**  
***THE HANDMAID'S TALE* PARA A SÉRIE**

Universidade Fernando Pessoa

Porto, 2019



Rúben Filipe Sousa Ferreira

**DO PAPEL PARA O ECRÃ: O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO**  
***THE HANDMAID'S TALE* PARA A SÉRIE**

Universidade Fernando Pessoa

Porto, 2019

Rúben Filipe Sousa Ferreira

**DO PAPEL PARA O ECRÃ: O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO**

***THE HANDMAID'S TALE* PARA A SÉRIE**

---

Trabalho apresentado à Universidade Fernando Pessoa  
como parte dos requisitos para obtenção de grau de  
Mestre em Ciências de Comunicação, variante em  
Jornalismo, sob a orientação do Prof. Doutor Rui Torres

## Sumário

O cinema e a literatura, apesar de terem linguagens distintas, estabeleceram desde muito cedo uma relação de proximidade quando a sétima arte percebeu o potencial narrativo da literatura, procurando apoiar-se num modo já consagrado de contar histórias, a literatura. Por outro lado, a literatura ao se deparar com essa nova arte do movimento, não apenas incorporou muito dela em si mesma, como também percebeu que finalmente poderia se libertar a tarefa de narrar, pois o cinema ocupava agora esse lugar, e se aventurar no campo da experimentação.

A inter-relação entre literatura e cinema é consubstanciada pela adaptação, resultado de um trabalho que procura transportar os sentidos de um texto escrito para um texto audiovisual, coloca o adaptador perante uma questão normalmente alimentada pelo espectador e pela crítica em geral, que é a fidelidade do filme ao romance, sobretudo quando este tem reconhecida qualidade literária. Abordaremos os fundamentos que atribuem relevância ao critério da fidelidade, averiguando se este é importante na relação entre estas duas manifestações artísticas, literatura e cinema, e qual o papel do adaptador neste processo.

Todas estas questões que pretendemos elucidar serão apoiadas pelo estudo da premiada adaptação televisiva do romance de *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood e adaptada em 2017 por Bruce Miller. Esta análise será de carácter comparativo entre as duas obras de forma a perceber se existe diferenças em relação ao original.

**Palavras-chave:** Literatura, Cinema, Transposição, *The Handmaid's Tale*

## **Abstract**

Cinema and literature, although having different languages, established a relationship of closeness from an early age when the seventh art realized the narrative potential of literature, seeking to rely on an already established mode of storytelling, literature. On the other hand, literature, when faced with this new art of movement, not only embodied much of it in itself, but also realized that it could finally free itself from the task of narrating, for cinema now occupied this place, and ventured into field of experimentation.

The interrelationship between literature and cinema is embodied by the adaptation, the result of a work that seeks to convey the senses of a written text to an audiovisual text, places the adapter before an issue usually fed by the viewer and the critic in general, which is the fidelity of the film to the novel, especially when it has recognized literary quality. We will approach the fundamentals that attribute relevance to the criterion of fidelity, ascertaining if this is important in the relationship between these two artistic manifestations, literature and cinema, and what the role of the adapter in this process.

All of these issues we want to elucidate will be supported by the study of the award-winning television adaptation of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* novel and adapted in 2017 by Bruce Miller. This analysis will be of a comparative nature between the two works in order to perceive if there are differences in relation to the original.

**Keywords:** Literature, Cinema, Transposition, *The Handmaid's Tale*

## Résumé

Le cinéma et la littérature, bien que leurs langages soient différents, ont établi une relation de proximité dès le plus jeune âge lorsque le septième art a réalisé le potentiel narratif de la littérature, cherchant à s'appuyer sur un mode de narration déjà établi, la littérature. D'un autre côté, la littérature, confrontée à ce nouvel art du mouvement, non seulement en incarnait une grande partie, mais elle comprenait aussi qu'elle pouvait enfin se libérer de la tâche de narration, car le cinéma occupait désormais cet endroit et s'aventurait. domaine d'expérimentation.

La relation entre la littérature et le cinéma s'incarne dans l'adaptation, résultat d'un travail qui cherche à transmettre les sens d'un texte écrit à un texte audiovisuel, place l'adaptateur devant un numéro généralement nourri par le spectateur et le critique, qui est fidélité du film au roman, surtout quand il a une qualité littéraire reconnue. Nous aborderons les fondamentaux qui attribuent la pertinence au critère de fidélité, en déterminant si cela est important dans la relation entre ces deux manifestations artistiques, la littérature et le cinéma, et quel est le rôle de l'adaptateur dans ce processus.

Toutes ces questions que nous souhaitons élucider seront étayées par l'étude de l'adaptation télévisée primée du roman *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood et adaptée en 2017 par Bruce Miller. Cette analyse sera de nature comparative entre les deux œuvres afin de déterminer s'il existe des différences par rapport à l'original.

**Mots-clés:** Littérature, Cinema, Transposition, *The Handmaid's Tale*

## **Dedicatória**

Aos meus pais e à minha irmã por todo o incentivo e apoio ao longo desta caminhada.

***“Nolite te bastardes carborundorum”***

**(Atwood, 2018, p. 214)**



## **Agradecimentos**

Agradeço a realização deste trabalho aos meus pais e à minha irmã por todo o apoio, paciência e investimento, permitindo-me perseguir os meus sonhos. Mostrando sempre que independentemente das minhas decisões que tomasse estariam lá para me apoiar.

Quero reiterar os meus agradecimentos ao meu orientador, Professor Doutor Rui Torres, pela sua coordenação, pelas suas sugestões e pela disponibilidade imediata demonstrada durante todo o processo, particularmente, na reta final desta dissertação.

Agradecer ainda a todo o corpo docente do Mestrado em Ciências da Comunicação variante em Jornalismo, da Universidade Fernando Pessoa por todos os conhecimentos transmitidos que contribuíram para o meu enriquecimento profissional e pessoal.

Foram várias pessoas que fizeram parte deste percurso a quem tenho de agradecer:

- À Renata e ao Hugo, por serem os meus companheiros e confidentes ao longo destes dois anos;
- Aos meus “traquinas” do Apoio ao Estudo, obrigado pela vossa alegria e motivação constante;
- Aos meus amigos da licenciatura em História da FLUP, por me terem apoiado na mudança de curso e de faculdade;
- Aos eternos “Barraqueiros”, filhos de “Bombeiros”, netos de “Espartanos” e pais de “Brigadeiros”.

## Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>PARTE I – A literatura e o cinema .....</b>	<b>5</b>
<b>1. O cinema de atrações contemporâneo .....</b>	<b>6</b>
1.1. O Cinema e(m) literatura .....	8
1.2. A linguagem cinematográfica: aspetos estéticos, perspectivas e cognitivas ..	12
<b>2. A literatura e cinema: elo e confronto .....</b>	<b>14</b>
2.1. O elo entre literatura e cinema .....	15
2.2. Confronto entre literatura e cinema .....	20
<b>3. A criatividade transmediática .....</b>	<b>25</b>
3.1. O conceito de adaptação .....	27
3.2. Tradução intersemiótica.....	29
<b>4. Ler um livro e ler um filme: adaptações de livros para o cinema .....</b>	<b>32</b>
4.1. O diálogo entre literatura e cinema.....	34
4.2. Adaptação e a sua importância na formação de leitores .....	39
<b>5. As letras no pequeno ecrã.....</b>	<b>43</b>
5.1. O Problema da adaptação .....	45
5.2. Existe criatividade na adaptação?: a questão da fidelidade .....	49
<b>PARTE II– <i>The Handmaid's Tale</i> .....</b>	<b>55</b>
<b>1. Metodologia .....</b>	<b>56</b>
1.1. Métodos qualitativos.....	56
1.2. Estudo de caso .....	58
1.3. Análise do discurso .....	61
1.4. Transposição do papel para o ecrã.....	64
<b>2. <i>The Handmaid's Tale</i>: estudo caso.....</b>	<b>66</b>

2.1. Os fatos reais que inspiraram <i>The Handmaid's Tale</i> .....	69
2.2. <i>The Handmaid's Tale</i> : a série .....	73
2.3. O sucesso transmediático .....	74
<b>3. Do papel para o ecrã .....</b>	<b>77</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>94</b>

## Introdução

Este projeto de investigação incide sobre a análise do processo de transposição da obra de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* para a série estreada em 2017 com o mesmo nome. Apesar de existirem atualmente três temporadas, será apenas alvo de análise a primeira temporada, uma vez que as outras duas são independentes da obra de Atwood.

A narrativa transmédia é uma estratégia promissora para a expansão e a reconfiguração do entretenimento em diversos géneros artísticos, uma vez que tem a capacidade de renovar o interesse dos “fãs” pela história. Representa a mudança dos média que exhibe novas experiências, novas sensações e obtenção de novas aprendizagens.

Um caso célebre de transmédia é *Harry Potter*, que se expandiu em múltiplas plataformas: os filmes, o site *Pottermore*, os videojogos e as *fanfictions*, mesmo depois de terminada a história, os “fãs” continuam a partilhar conteúdos relacionados com este sucesso literário transmediático, através das redes sociais, tais como Facebook, Twitter, youtube, etc.

Apesar do estudo de caso desta dissertação não ser o *Harry Potter*, seria impossível falar de transposição sem abordar a história que deu origem a diversos estudos. A escolha deste tema partiu de motivações pessoais e académicas: pessoais, porque sou um seguidor atento da série e entusiasta leitor da obra; e académicas, porque é um tema atual, apesar de reconhecer que existem vários estudos sobre a transposição literária para o cinema, o mesmo não se assiste no caso das séries, sendo por isso que os estudos de adaptação, utilizados neste projeto de investigação, serão relativos à literatura e ao cinema, bem como, é de salientar que até à data de entrega desta dissertação, não foi publicado nenhum estudo realizado sobre a transposição da obra *The Handmaid's Tale* para a série.

Este trabalho será limitado por um conjunto de vários fatores, isto é, tanto a nível de tempo como a nível de espaço e caso não tivesse estas duas condicionantes gostaria de analisar também o processo de transposição do livro para o filme de Volker Schlöndorff, lançado em 1990, perceber as principais diferenças e numa fase final compará-las com a série, tentando perceber qual a criação mais fidedigna.

Para a realização deste trabalho, defini (após consulta da bibliografia e artigos previamente selecionados) as seguintes questões de investigação: Qual a relação do cinema com a literatura? Existe proximidade ou distanciamento entre cinema e literatura? De que forma é que o cinema pode captar novos leitores? Existe criatividade na adaptação? Quais as principais diferenças entre a obra e a série *The Handmaid's Tale*?

A metodologia desenvolvida neste trabalho prende-se com a revisão de literatura que procura fundamentar as perspetivas defendidas, estudo de caso, análise do discurso e a análise do estudo de caso (*The Handmaid's Tale*: o livro e a série) que permite ilustrar as teorias adjacentes.

Este trabalho é estruturado em duas partes. A primeira parte, onde irá ser analisada uma das ligações interartísticas mais notórias nos dias de hoje que é estabelecida entre a literatura e o cinema. Desde o surgimento do cinema, inúmeros filmes foram buscar inspiração em narrativas literárias e transformaram muitas delas em roteiros cinematográficos. Na segunda parte irão ser apresentados os métodos qualitativos utilizados neste estudo de forma a analisar a transposição da obra de Atwood para a série de Bruce Miller, onde serão exibidas as principais diferenças devidamente comprovadas, mas antes disso será feita uma contextualização da obra e da série.

No primeiro capítulo será abordada a relação da literatura com o cinema. O cinema e a literatura relacionam-se desde que o cinema percebeu que tinha um grande potencial para contar histórias. Tavares (2006) afirma que o cinema ajudou a literatura na sua experimentação estética, uma vez que, quando o cinema se impôs como o grande meio para contar histórias, tirou esse encargo à literatura. Tanto o cinema como a literatura tentam aproximar o espetáculo e o espectador, para que, assim, ele não apenas olhe a vida que essas artes mostram, mas a ultrapasse. Ao mesmo tempo em que aproximam o leitor ou espectador da vida criada pela arte, cinema e literatura não a narram explicitamente, mas apenas a sugerem, deixando ao espectador e ao leitor o prazer da descoberta e da construção (Ribeiro, Moreira e Silva, 2014).

O segundo capítulo debruça-se sobre o fato de o livro poder sugerir filmes que o espectador que o leu gostaria de poder fazer e que, constata, não foram efetivamente produzidos. O filme pode ter nascido de um livro menor e sugerir coisas que, se forem

bem aproveitadas, podem resultar em literatura de qualidade superior.

No terceiro capítulo será abordado o conceito de criatividade transmediática. A ideia de que um texto se constitui a partir de textos já existente remota, com maior expressividade, ao início do século passado, mormente com os estudos de Bakhtin. Nas últimas décadas tem-se discutido a aceitação do postulado da unicidade de um texto como óbvia, no entanto, os resultados dessas discussões foram desfavoráveis àqueles que defendiam a homogeneidade do discurso.

O quarto capítulo iremos explicar de que forma o cinema pode captar novos leitores. O não-acesso à leitura do clássico (nas artes, em geral) cria uma dificuldade para a formação de leitores, desencadeando o surgimento de leitores instantâneos, de um tipo de leitura efêmera, que muitas vezes não percebe a existência de uma obra e de seu valor estético, como algo derivado de um processo histórico, social. À escola interessa formar um leitor ativo que está em busca de novos conceitos, está à procura de alguém que lê um livro e observa que um filme tem a sua linguagem específica, aquele que procura decifrar essas linguagens durante ou após ter contato com elas. O leitor competente não somente se deleita com a linguagem “bela”, mas aprende a ver que mesmo no ridículo há arte.

No quinto capítulo iremos comprovar que a história tem testemunhado ao longo dos tempos inúmeras adaptações literárias para veículos distintos. A televisão, como proeminente meio de comunicação de massas com evidentes capacidades para veicular mensagens à escala global, também se apropriou dos conteúdos da literatura como forma de diversificar as suas grelhas de programação. Num contexto de tradição histórica em que os domínios das várias artes tendem a relacionar-se, seja para a demarcação das suas fronteiras e melhor conhecimento da essência dos objetos em relação, seja para a exploração de novas problemáticas, um termo que emerge de forma recorrente, é aquele comumente conhecido por adaptação literária. De facto, ao longo da história têm sido constantes as adaptações para teatro, cinema e televisão, entre outros meios.

No sexto capítulo serão apresentadas os métodos utilizados para a análise da obra e da série *The Handmaid's Tale*: métodos qualitativos, estudo de caso, análise do discurso e a transposição transmediática. O estudo de caso faz sentido se assentar num desenho metodológico rigoroso, partindo de um problema iniciado com porquê ou como e onde

sejam claros os objetivos e o enquadramento teórico da investigação. O problema poderá decompor-se em proposições e estas, por sua vez, em questões orientadoras.

No sétimo capítulo será feita uma contextualização da obra e da série *The Handmaid's tale. A História de Uma Serva*) é um romance distópico de 1985 da autora canadiana Margaret Atwood. Situado na Nova Inglaterra de um futuro próximo, onde um regime totalitário fundamentalista cristã, derrubou o governo dos Estados Unidos. A obra explora os temas da subjugação das mulheres e os vários meios pelos quais elas perdem individualismo e independência.

No oitavo e último capítulo serão apresentadas as principais diferenças entre a obra e a série, porém reconhecemos que apesar de termos encontrado algumas diferenças é de destacar a fidelidade ao original em grande parte dos momentos na série, que no presente estudo serão demonstrados e comprovados.

Neste projeto de investigação, que será apresentado de seguida, concluímos que apesar de existirem diferenças entre a obra de Atwood e a série *The Handmaid's Tale*, tais dissemelhanças não representam dificuldades para o entendimento da história original, dando, no nosso ponto de vista, uma carga mais dramática que é necessária como série televisiva e pretendida pelo espectador.

## **PARTE I – A literatura e o cinema**

---

Nesta primeira parte do trabalho, vamos analisar uma das mais notórias ligações interartísticas existentes que é estabelecida entre a literatura e o cinema. Desde que a sétima arte surgiu, inúmeros filmes foram buscar inspiração em narrativas literárias e transformaram muitas delas em roteiros cinematográficos. O elemento fundamental comum a ambos, que possibilita a aproximação, é a estrutura narrativa, pois tanto um texto em prosa quanto um filme, em última instância, apresentam uma história que ocorreu a alguém (personagem) em um determinado momento (tempo) e local (espaço).



## 1. O cinema de atrações contemporâneo

O cinema de “atrações”, surge tal como os historiadores costumam localizar, entre 1894 e 1908, apresentando características comuns relativas aos modos de produção e exibição dos filmes e comportamento do público. Este período costuma ser dividido em duas fases: a primeira fase vai de 1894 a 1908 – produção de filmes não narrativos e a segunda vai de 1908 a 1915 – surgimento das primeiras formas simples de narrativas assim como um crescente processo de narratividade do cinema. Costa (1995) afirma que o primeiro cinema é:

(...) sobretudo um processo de transformação – transformação que é visível na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo na incorporação de parcelas crescentes do público (Costa, 1995, p. 36)

O primeiro cinema “não goza de uma autonomia enquanto espetáculo” (Landim, 2008, p. 5), aspeto explicado, por exemplo, pela curta duração das primeiras peças cinematográficas (de alguns segundos e não mais do que cinco minutos), aspeto que influenciou a formação daquela que podemos considerar como a primeira característica do primeiro cinema: a ausência de preocupação com a narrativa, onde narrar ficava para segundo plano, pois o prazer visual era mais importante que qualquer valorosa narrativa e os espectadores estavam mais interessados nos filmes como um espetáculo visual do que com as maneiras de contar histórias.

A falta de divisão clara entre o que era real, do que era encenado, pode ser considerada a segunda característica dos primeiros filmes, ou seja, uma indefinição em relação às duas grandes vertentes cinematográfica a “ficção” e o “documentário”. Nesta altura era comum que alguns filmes documentassem situações raras enquanto outros, já misturavam encenações de eventos reais em reconstruções de fatos históricos.

Além disso, outra característica do primeiro cinema, que podemos salientar, está relacionada com a relação que o cinema tem com o espectador. Nos primeiros filmes há uma maneira especial de se dirigir ao espectador, de forma, “que a habilidade imperfeita de contar a história é superada pela busca da atenção do espectador que era quase sempre

feita de forma clara” (Landim, 2008, p. 6), por vezes chegando ao contato direto com a audiência de forma a espantar e maravilhar o espectador, cuja aparição já é si, é um acontecimento, pois “contar histórias não é primordial” (Costa, 1995, p. 24).

A quarta e última característica deste cinema está relacionada com o quadro primitivo, ou seja, com a forma narrativa de como estes primeiros filmes são apresentados. Num único plano era esgotada toda a ação das primeiras peças cinematográficas.

Na primeira metade da primeira década do século XX, o primeiro cinema passa por uma mudança, quando este começa a generalizar uma nova forma de percepção, no momento em que começa a se materializar em linguagem codificada e massificada das narrativas. Os espectadores tornam-se domesticados pelas formas de representação e exibição dos filmes. Entre 1908 e 1915, os filmes ficam mais longos e passam a ser transmitidos como atrações exclusivas devido ao seu grande êxito, começando a enfrentar o desafio de construir cinematograficamente os elos de narração, dando início ao começo da estabilidade narrativa.

Até 1915, o mercado foi tomado pelos filmes de longa metragem, existindo um aperfeiçoamento narrativo surgido na fase anterior. A linguagem cinematográfica e os seus meios expressivos começam a ganhar forma: sequências com mais de um plano, planos-detelhe, *close-up*, possibilitando uma maior clareza da poluição visual do quadro primitivo caótico e ininteligível.

O primeiro cinema acaba quando encontra uma forma própria de contar a sua história a partir de elementos específicos da sua linguagem e formas de expressão. Este cinema era visto como um estágio que procurava superar as limitações iniciais da linguagem que surgia. Uma característica comum ao cinema atual e ao inicial é a ausência da sua autonomia em relação aos demais médias, pois ainda hoje há uma tendência do cinema em explodir o espaço das telas, desdobrando-se em vários média. As tecnologias digitais também aumentaram os processos de hibridização de suportes e linguagens de distintos média que ocorrem atualmente no cinema contemporâneo.

### **1.1. O Cinema e(m) literatura**

No final do séc. XIX ocorreu a segunda fase da Revolução Industrial que modificou a relação das pessoas no mundo do trabalho e a sua organização social. É neste contexto, durante a transição para o séc. XX, que surge o cinema.

Em 1895, os irmãos Lumière criaram o cinematógrafo, aparelho para projeção de imagens, que se tornou muito conhecido e atraiu milhares de curiosos que procuravam verificar a sua utilidade.

As sociedades e as culturas foram exploradas na primeira fase do cinema a partir da imagem documental, ressaltando as situações quotidianas, hábitos e paisagens. Mais tarde, D. W. Griffith inserindo a seleção de imagens na filmagem e organizando-as em sequência temporal, ampliou a linguagem cinematográfica (Galeano e Seidel, 2008).

Depois de se constituir como técnica de registo, o cinema aproximou-se da literatura constituindo uma estética, pois a literatura já fixava, através da narrativa, acontecimentos que eram capazes de aprender realidades distintas como uma forma de pensar e possibilitar outros significados para a natureza humana. Segundo Oliveira (2002), após descoberta a sua faculdade de contador de histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana.

Tanto o cinema como a literatura, após retratarem as culturas das sociedades em que estão inseridos, atingem um carácter universal que lhes confere uma inserção em outras culturas, transformando-as: “um escritor numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, mas alguém desempenhando um papel social” (Candido, 2000, p. 67) bem como, o cinema vai se ligar às necessidades das massas para se fazerem visíveis socialmente e vai se “inscrever nesse momento dando imagem e voz à intensidade nacional” (Barbero, 2003, p. 244).

O cinema e a literatura são artes narrativas, mas cada uma possui modos recetivos comunicacionais distintos, uma vez que o cinema é produzido por um conjunto de pessoas e se apresenta para um coletivo, a literatura é criada, normalmente, por um escritor e se

dirige a um coletivo. Cada estética (cinema e literatura) possui características distintas para ser usados e compreendidos e tal como afirma Hohlfeldt (1984), “a linguagem falada ou escrita é um sistema de signos naturais, escolhidos e ordenados intencionalmente” (Hohlfeldt, 1984, p. 130), uma vez que a literatura é feita através da sucessão de fatos enquanto que o cinema explora o simultaneísmo temporal e espacial dos acontecimentos.

O tempo literário e cinematográfico é também distinto, porque um filme pode ter a duração máxima de duas horas (sendo por vezes ultrapassado) e, nesse intervalo temporal, o espectador tem de entender a narrativa (daí o tempo do cinema, o mesmo da poesia, ser o eterno presente, enquanto que na leitura de um livro, o tempo é outro, uma vez que cabe ao leitor a sua ordenação para a finalização daquilo que está a ler).

Apesar de explorarem a mesma narrativa, quer o cinema, quer a literatura, contarão a história cada um à sua maneira, adequando a narrativa ao seu tempo, ao seu ritmo, ao seu meio de expressão e aos seus códigos. No entanto, não impede a aproximação de ambas as linguagens, podendo coexistir numa simbiose quando comparadas e trabalhadas de forma a serem vias de duas mãos.

Perceber a relação da literatura com o cinema, ou vice-versa, está também a aprender-se a ler uma obra e um filme, ou a ler um no outro, a partir da associação verbo/ imagem, ou da utilização de imagens mentais do texto escrito, tornando o indivíduo mais apto a interpretar contextos no dia-a-dia.

Walter Benjamin (1994) defende que, para que a arte seja entendida como tal, é preciso reconhecê-la enquanto linguagem, procurando a conexão dela com as imagens da natureza e da sociedade, então:

(...) é certo que a linguagem da arte só poderá ser compreendida nas suas relações mais profundas com a torai dos signos. Sem esta, qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária, porque a relação entre linguagem e signo vem das origens e é fundamental (Benjamin, 1994, p. 195)

A linguagem é um fator essencial para que consigamos entender os fundamentos do cinema e também das artes (Eagleton, 2006). Jakobson (1970) e Saussure (1999)

partilham da mesma ideia quanto à linguagem e à semiologia, pois para ambos a linguagem é um sistema de signos que exprime ideias, e a semiologia é a ciência que estuda a vida dos signos inseridos na sociedade (Fidalgo, 2004; Oliveira e Colombo, 2014). Tal como afirma Jakobson, a semiologia é uma parte essencial da sociologia, uma vez que “a vida social não é concebível sem a existência de signos comunicativos” (Jakobson, 1970, p. 15).

O signo linguístico, segundo Saussure (1999), é aquilo que junta não uma coisa e uma palavra, mas sim um conceito e uma imagem acústica (impressão psíquica do som, imagem sensorial) e refere-se a uma entidade de dupla face, ou seja, a do significante e a do significado. O mesmo autor defende que signo designa o total (conceito e imagem acústica) e assim significado, imagem mental relacionado com a atividade mental de indivíduos no meio da sociedade e significante, artifício de seres humanos comunicando-se e exprimindo algo (determina o significado), ou seja, reconhece os conceitos são substituídos pelos termos conceito e imagem acústica.

O cinema como obra de arte é constituído de signos, sendo assim, o cinema pode também ser definido como linguagem poder-se-á perceber a extinção desse modo: o objeto (ótico e acústico) transformado em signo é na verdade o “material específico do cinema” (Jakobson, 1970, p. 155).

Literatura e produção cinematográfica têm, ao longo dos tempos, tentado desenvolver uma relação de proximidade e ajuda mútua. Nos últimos anos, essa relação vem se alongando com os mais distintos propósitos, seja produzir filmes a partir de uma obra ou utilizá-la como inspiração para novas narrativas, produzindo algo a partir do que já existe.

Os meios de comunicação têm o poder de transformar uma obra literária em superprodução cinematográfica divulgando-a e ao mesmo tempo transformando-a em narrativas banais. Às vezes, ao vermos um filme, temos a impressão de que já o vimos antes ou presenciamos uma de suas melhores cenas anteriormente. Isso porque a literatura tem fornecido estruturas profundas que a produção cinematográfica não consegue disfarçar nas suas estruturas de superfícies, tornando-se inegável a existência de um contínuo diálogo entre esses dois veículos de comunicação. Segundo Kothe (1994),

A estrutura profunda é um gesto semântico, conjugando um sentido a um modo de dizer, destinado a doutrinar pessoas sob a aparência de diversão (...) ela corresponde ao inconsciente do texto quando constitui e operacionaliza o inconsciente do leitor (Kothe, 1994, p. 30)

Por outras palavras, é através da sua estrutura profunda que uma obra se torna legítima e imortal permitindo o aparecimento de outras obras que de alguma forma trazem em si esta estrutura já formada, porém, coberta de inúmeros aparatos que podem dificultar reconhecê-la.

As relações da literatura com as artes visuais, os média eletrónicos e a música, por exemplo, vêm despertar o interesse crescente de críticos e teóricos da área (Torres, 2013). Camargo (2003) afirma, por isso, que a literatura é um sistema integrante do sistema cultural mais amplo, “estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias” (Camargo, 2003, p. 9). Estas relações permitem fazer da literatura uma das principais fontes de inspiração para a produção cinematográfica. Através da adaptação, inúmeras narrativas são recriadas e reapresentadas ao público como sendo originais, pois são muitos os instrumentos tecnológicos que favorecem tal recriação.

A adaptação é parte de uma teoria geral da repetição, já que as narrativas são de fato repetidas de maneiras distintas e em meios artísticos ou culturais diversos (Naremore, 2000). Nesse caso, podemos dizer que as estruturas superficiais encarregar-se-ão de dar formas distintas à mesma narrativa, embora nem sempre isso seja possível, o que possibilita a existência de inúmeras narrativas.

Os processos de adaptação de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo cultural complexo que tem sido alvo de incontáveis discussões tanto pelo seu nível de abstração quanto pelo seu carácter inovador. Sobre o assunto, Guimarães (2003) comenta que este processo:

(...) não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenómeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (Guimarães, 2003, p. 91)

Esta transferência de valores histórico-culturais permite a proliferação de inúmeras narrativas cinematográficas. Não se pode esperar que em pleno século XXI haja as mesmas imagens do que o século XIX. E essa possibilidade de troca de imagens foi a grande conquista do cinema que, segundo Pellegrini (2003), se refletirá na narrativa moderna, através da utilização das técnicas da montagem e da colagem. A esta capacidade que o cinema possui de fazer montagem e colagem permite um número infinito de produções (Pellegrini, 2003).

## **1.2. A linguagem cinematográfica: aspetos estéticos, perspectivas e cognitivas**

O material do cinema é um objeto real, mas que permanece indiferente diante da mensagem, ou seja, “todo fenómeno da vida externa transforma-se em signo na tela” (Jakobson, 1970, p. 155), assim cada tomada deverá agir como signo, como essência dos elementos cinematográficos.

O cinema tem como especificidade a presença fundamental de uma linguagem que transmite ao espectador uma relação entre o espetáculo, a sequência de imagens e a representação do real, vinculada em todos os sentidos a outros sistemas de significação, que são culturais, perceptivos e estilísticos (Martin, 2005).

Como arte, o cinema possui as suas próprias características e a sua linguagem. Diferentemente de algumas vanguardas artísticas, nenhuma arte é composta sem um conjunto de regras, de princípios, um esquema que ela respeita até se materializar. O cinema também é assim, pois para que haja um filme e ele seja uma obra de arte cinematográfica, ele terá de participar num processo criativo que garanta o aspeto da obra de arte, sendo este processo composto de normas que são especificamente o que compõe a linguagem cinematográfica. Metz (1980) defende que o estudo do filme interessa, com todo o direito, à estética, uma vez que:

(...) o filme é uma “obra de arte” e o é sempre, quer seja por sua qualidade e seu sucesso (os “bons filmes”), ou simplesmente por sua natureza: o “mau” filme só pode ser declarado como tal porque se supõe uma intenção estética e criativa do autor, mesmo se estivesse pouco consciente de si própria e mergulhada na fabricação artesanal ou na “receita” comercial; além

do mais, ele só pode aparecer como mau com relação a critérios estéticos mais ou menos claramente presentes no espírito daquele que o julga mau (Metz, 1980, p. 14)

As obras de Metz permitiram avaliar os diferentes signos cinematográficos e a relação exercida na construção da representação da realidade, da linguagem cinematográfica e do poder que a imagem exerce sobre o público. Metz (1972) analisa o cinema por meio dos efeitos potenciais que exerce na sociedade onde a imagem é o fio condutor dessa representação e a fotografia apresenta certa potencialidade, mas quando ela se põe a narrar torna-se cinema.

Mas afinal, o que é a linguagem cinematográfica? Segundo Metz (1972) o cinema,

(...) não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da “cine-língua”, do “esperanto visual” etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticados pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última conta histórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua – a fotografia animada, o cinematógrafo –, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual (Metz, 1972, pp. 126-127)

O cinema, para Metz (1980), pode ser considerado uma linguagem a partir do momento em que ele escolhe e organiza elementos significativos para o filme e para o espectador. O filme possui linguagem quando é considerado como discurso fílmico e/ ou possui elementos que segundo este autor são integralmente significantes, como a forma e a substância do conteúdo e a forma, bem como, a substância da expressão.

A distinção entre cinema e filme surge com Gilbert Cohen-Séat em 1946 (*cit in* Oliveira e Colombo, 2014) e estabeleceu-se a partir do momento em que não se delimitavam mais os campos de análises pelos teóricos que se dividiam entre historiadores, estetas, cineastas e críticos, mas foram de grande importância quando se trata de análise descritiva dos filmes ou do cinema.



O fato fílmico é, segundo o Cohen-Séat (*cit in* Metz, 1980), uma pequena parte do cinema e é considerado filme enquanto é discurso significativo, ou também enquanto objeto de linguagem, portanto objeto de análise semiológica. O fato cinematográfico possui aspetos mais abrangentes e pode ser analisado enquanto portador de diferentes ações, como por exemplo, os que estão presentes antes, depois e durante o filme. Mas, o fato cinematográfico pode ser analisado de diferentes maneiras e à luz de aspetos científicos, como um objeto estético, por exemplo, Metz (1980) afirma que:

Essa distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico tem o grande mérito de propor como filme um objeto mais limitado, menos incontrollável, consistindo, principalmente, em contraste com o resto, de um discurso significativo localizável, face ao cinema que, assim definido, constitui um “complexo” mais vasto dentro do qual, entretanto, três aspetos predominam mais fortemente: aspeto tecnológico, aspeto económico, aspeto sociológico (Metz, 1980, p. 11)

A linguagem cinematográfica é o conjunto de todos os códigos cinematográficos e gerais, razão por que se descuram provisoriamente as diferenças que os separam, e se trata o seu tronco comum por ficção, “com um sistema real unitário” (Metz, 1980, p. 81). Assim sendo, a linguagem cinematográfica é composta de códigos cinematográficos gerais (instâncias sistemáticas comuns a todos os filmes) e de códigos cinematográficos particulares (traços de significação de determinadas classes de filmes).

## **2. A literatura e cinema: elo e confronto**

Da mesma forma que a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, o cinema, nos dias de hoje, é a mais unificante das artes uma vez que agrega o maior número de interessados. Segundo Bluestone (1973), cerca de um terço dos filmes produzidos nos estúdios da *RKO*, *Paramount* e *Universal* são adaptações de romances, pois além de serem obras propícias a ganhar prémios, o público mostra grande interesse em assisti-las, “já que as advindas de romances renomados são tidas com maior índice de qualidade” (Gualda, 2010, p. 202).

Atualmente, o cinema é o maior meio de divulgação cultural enquanto que a literatura

tem um público mais reduzido, o cinema não deve ser visto apenas como um fenómeno cinematográfico, “nem mesmo como fenómeno artístico, mas como a possibilidade de adquirir o equilíbrio, a liberdade, a possibilidade de tornar-se humano” (Bernardet, 1985, p. 34). Dados estatísticos comprovam que a procura pelo texto de partida aumenta significativamente com as adaptações de *best sellers* como *O Código da Vinci*, *O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter* (Gualda, 2010).

O cinema não é só a arte contemporânea do ser humano, mas também a arte que é criada pelo Homem contemporâneo (Silveira, 1966) e de que o romance “makes life, makes interest, makes importance... and I know of no substitute whatever for the force and beauty of its process” (James, 1987, p. 11).

Embora o original e a tradução sejam diferentes, no que diz respeito à linguagem, as suas informações estéticas estarão interligadas através de uma relação de isomorfia (Plaza, 2001) e essas relações são os elementos que ambas as obras possuem em comum, obviamente com as alterações necessárias para a realização de uma obra independente que comunique com aquela de partida e não somente a reproduza.

## **2.1. O elo entre literatura e cinema**

O livro pode sugerir filmes que o espectador que o leu gostaria de poder fazer e que, constata, não foram efetivamente produzidos. O filme pode ter nascido de um livro menor e sugerir coisas que, se forem bem aproveitadas, podem resultar em literatura de qualidade superior. A multiplicidade dos trilhos e as possibilidades sugerem um debate que nunca se esgotará.

Quando o cinema surgiu, ao contrário de seguir as vanguardas do século XX, optou por ficar na retaguarda e preferiu seguir o modelo convencional do romance do século anterior, “contando uma história com começo, meio e fim, e assumindo ser três coisas ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (Brito, 2006, p. 8). Porém não foi apenas o cinema que aprendeu com a literatura, o contrário também aconteceu, provocando uma enorme influência da linguagem cinematográfica sobre grande parte dos escritores do século XX, como foi o caso de Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Ruben

Fonseca, entre outros (Gualda, 2010).

A literatura é uma arte visual e relaciona uma série de pontos comuns entre a obra literária e a cinematográfica: a decomposição de uma imagem em outra; o acúmulo de imagens de coisas e lugares sem a presença do ser humano; a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para o muito pequeno; o ponto de vista múltiplo a respeito de um determinado episódio ou de uma certa personagem; a velocidade da narrativa; o trabalho esclarecido com imagens; a supressão do supérfluo; o processo de caracterização do protagonista; a trilha sonora, entre outros (Richardson, 1973).

Um estudo comparado que foca a literatura e o cinema só é possível de ser realizado pelo fato de existirem algumas aproximações entre ambas as artes e, talvez, de todos os elementos que mantêm a literatura e o cinema em estado semelhante de comparabilidade, a estrutura narrativa apresenta-se como o principal elo entre as duas.

O filme cinematográfico de longa metragem é quase sempre uma narração, ou seja, uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustadas na unidade de uma história (Espírito Santo, 1973). Tanto na literatura como no cinema, o tema da obra é a ação única e essencial da mesma, e “certos pormenores e complementos, aparentemente gratuitos, formam, quando inteligentemente utilizados, uma ação unificante” (Bastos, 1961, p. 172).

Toda a narrativa está pautada na alternância de boas e más sequências, ou ainda, no desenvolvimento dos temas que trata. Porém os seguimentos destas fases contrárias só recebem um começo de ordem na medida em que, em vez de ocorrer numa contingência que não significa nada, nem mesmo o seu próprio absurdo, elas se implicam e se explicam uma pela outra (Bremond, 1973).

Esse seguimento também ocorre na organização temática, cujo objetivo é certificar que a sequência narrativa tenha sentido para o leitor ou o espectador. Tendo em conta que o conteúdo de um filme se apresenta, na realidade, como um conjunto de temas combinados, “mais ou menos integrados na mensagem global do filme” (Espírito Santo, 1973, p. 59), estes exigem cruzamento e só despertarão interesse quando provocarem a reflexão, isto é, quando colocarem “em ebulição, na representação coletiva do grupo, um

foco de excitação intelectual, emotiva, imaginária ligada aos desejos não satisfeitos, aos conflitos não resolvidos dos indivíduos” (Bremond, 1973, p. 82), ou seja, não há temas inocentes.

O cinema é uma arte narrativa e compara-se ao romance, pois a sua existência resulta na narração, na encadeação de ideias, no entrelaçamento de temas (Silveira, 1966). O espectador assiste ao filme tal como o leitor que lê o romance pelo que se passa aliás “além do que o leitor vê no romance. O filme pode conter mais elipses, mais fatos sugeridos do que o romance. Exige, porém, muito menos trabalho intelectual para a sua assimilação” (Silveira, 1966, p. 18).

Randal Johnson (1982) compartilha da mesma opinião: o código que um romance e a sua tradução fílmica mais compartilham é o código narrativo, que pode também ser designado por discurso narrativo. Tal código é uma camada independente de significação com uma estrutura que pode ser afastada da linguagem específica que o transmite. Para o teórico, “o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica” (Johnson, 1982, p. 29).

O filme cinematográfico de longa metragem é quase sempre uma narração, ou seja, é “uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na unidade de uma história” (Bremond, 1973, p. 49). No entanto, o cinema preferiu seguir o modelo do romance do século anterior, ou seja, contar uma história com começo, meio e fim, e assumindo ser três coisas, em simultâneo: ficcional, narrativo e representacional (Brito, 2006).

Numa narrativa, a responsabilidade moral do narrador está entendida com os julgamentos de valor que ele atribui, ou que recusa atribuir, e aos acontecimentos que está a narrar. No cinema, esses julgamentos são apresentados, de forma explícita, mas indireta, através da fala de um personagem autorizado, por exemplo, ou de maneira indireta, mas implícita, pela adoção de um tom de narração. Este tom marca uma espécie de multiplicação da mensagem que transmite, de um lado, uma certa história, de outro, um julgamento sobre essa determinada história. Pelo tom, o narrador responsabiliza-se com os conteúdos que apresenta (Espírito Santo, 1973). Esse tom de narração, cúmplice a tantos outros

elementos, garante ainda a impressão de realidade apresentada na tela.

Outra semelhança entre a obra visual e a obra verbal é a impressão de realidade construída a partir de técnicas próprias. Para Bernardet (1985), esta ilusão de verdade possivelmente foi a base para o enorme sucesso do cinema, pois esse tipo de expressão artística dá-nos uma forte impressão de que a vida real está a ser transmitida na tela. Para o crítico, não só o cinema seria a reprodução da realidade, mas também, seria “a reprodução da própria visão do homem” (Bernardet, 1985, p. 17).

Além do mais, quando vamos ao cinema, apesar de percebermos que tudo não passa de ficção, que cada elemento apresentado atravessou por um sistema seletivo, por cortes e que tudo é criação de um determinado realizador, contrariando as nossas certezas, a realidade impõe-se de maneira inabalável. O êxito do cinema não habita no grau de realismo que pode obter, mas sim na exploração dos recursos cinematográficos e no uso desses recursos para criar o contexto da ação (Diniz, 1999).

As técnicas escolhidas pelo realizador e as suas estratégias solenes de montagem, o distanciamento da câmara, o *close-up*, por exemplo, são algumas das formas encontradas para quebrar com o mundo real e construir um significado que não preexiste à representação. Pensando nisso, Ismail Xavier (1984) afirma que:

(...) se diante da imagem cinematográfica, ocorre a famosa impressão de realidade, isso se deve a que ela reproduz os códigos que definem a objetividade visual segundo a cultura dominante em nossa sociedade; o que significa dizer que a reprodução fotográfica é objetiva justamente porque ela é resultado de um aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual (Xavier, 1984, p. 128)

Nos romances, também existem esses tipos de técnicas que são usadas pelo narrador: o realizador é substituído por um escritor que cria uma voz para representá-lo. A ideia de realidade, conhecida como credibilidade, também é dada através da linguagem, da capacidade da obra ter sentido, coesão e coerência, da posição tomada pelo condutor, da apresentação e da caracterização dos personagens e ainda uma série de elementos que são escolhidos pelo autor, capazes de nos transmitir a sensação de que cada evento acontece com alguém que nos é próximo, num ambiente familiar e no momento que estamos a

viver, tornando a história numa representação do nosso quotidiano.

A verdade é que se percebe um ritmo cuja fluidez leva o espectador a ficar “com a impressão de assistir a um fluxo contínuo e não se dá conta de estar vendo uma sucessão de planos que duram pouco mais de alguns segundos” (Bernardet, 1985, p. 42).

Na maioria das obras cinematográficas, os atores fingem ser pessoas que não são para ter experiências que, grande parte das vezes, ainda não vivenciaram. Segundo Corseuil e Caughie (2000), para fingir, eles aprendem através da prática e da observação um vocabulário de sinais particularizados e reconhecíveis que são reproduzidos à vontade. Além disso, acrescentam que (Corseuil e Caughie, 2000):

(...) os atores também encenam (en-act) e incorporam (en-body) sentimentos como se fossem reais, de uma forma que se tornam reais para eles e para nós. (...). Para incorporar sentimentos, os atores aprendem técnicas de relaxamento físico, jogos de risco e acreditam minimizar as barreiras entre um sentimento e a sua expressão: a expressão de uma verdade que é mantida – como que milagrosamente, apesar de toda pretensão – sempre lá dentro do ator (Corseuil e Caughie, 2000, p. 119)

Nesse sentido, a aptidão de fingir pode explicar o porquê de quando estamos a assistir a um filme, de nos esquecermos da nossa própria verdade e mergulhamos num mundo fabricado, onde tudo é alegórico. Rapidamente, somos levados para uma realidade imaginária e antecipadamente planeada que não mexe apenas com nossos sentimentos e emoções, mas faz-nos repensar sobre o nosso percurso de vida e questionar as nossas escolhas, o nosso meio a partir da veiculação de um determinado juízo de valor que nos é apresentado no filme.

A identificação com a cena, com o narrador, com o protagonista ou com outra personagem, com a ambientação ou então, com o enredo, explica o porquê de sermos mantidos dentro da própria narrativa. A identificação com o que o ator está a fazer quando representa, “pode às vezes explicar o nó na garganta ou o vazio no estômago, o que sugere que você está tendo uma experiência” (Corseuil e Caughie, 2000, p. 120).

Uma reprodução cinematográfica, bem convincente, pode causar nos espectadores fenómenos de participação afetiva e perceptiva, que ajudam a fortalecer a impressão de

realidade. É o movimento que confere impressão de realidade, isso quer dizer que é o cinema que traz “um índice de realidade suplementar (já que os espetáculos da vida real são móveis), traz também muito mais do que isso (...): o movimento dá aos objetos uma corporalidade e uma autonomia” (Metz, 1972, p. 20).

O segredo do cinema está em colocar muitos índices de realidade em imagens, por outras palavras, “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado” (Metz, 1972, p. 28), e essa sensação de movimento é habitualmente sentida como sinónimo de vida.

## 2.2. Confronto entre literatura e cinema

A principal diferença que se pode encontrar entre o filme e o livro diz respeito à linguagem, pois uma é visual e a outra literária. George Bluestone (1973) descreve tal dissemelhança com a distinção entre um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física.

No que diz respeito à obra cinematográfica, as adesões são sempre mais fáceis e mais simples, já em relação à obra literária, tem que haver colaboração da imaginação de quem lê, ou seja, uma colaboração criativa, subjetiva e emocional muito forte, que pode dar ao leitor até certa ilusão de pertença emotiva daquilo que imaginou (Gualda, 2010). Segundo Metz (1972), a “literatura significa, o cinema expressa” (Metz, 1972, p. 10).

**A Linguagem literária e a linguagem cinematográfica** (tabela adaptada de Gualda, 2010, p. 210)

Linguagem Literária	Linguagem Cinematográfica
Representação de imagens	Reprodução de imagens

Seguimento de ideias (imagens) básicas	Seguimento de imagens mentais a partir de imagens sonoras e não sonoras
Parte da palavra para chegar à imagem visiva (Calvino, 1990)	Parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal (Calvino, 1990)
Ideia da imaginação como comunicação com a alma do mundo e “da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (Calvino, 1990, p. 106)	Comunicação a partir de imagens com capacidades subentendidas. “Em torno de cada imagem escondem-se outras, formasse um campo de analogias, simetrias e contraposições” (Calvino, 1990, p. 104)
Privilegia “a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo (...) e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível” (Calvino, 1990, p. 110)	Privilegia a aceitação imediata, pronta e linear
Conceitual e mediatizante: o espaço aparece “temporalizado” (Brito, 2006, p. 146)	Espetáculo atualizante: o tempo aparece “espacializado” (Brito, 2006, p. 146)
Faz-se necessária uma cooperação criativa, subjetiva e emocional (ilusão de propriedade emotiva daquilo que imaginou)	Perceção simples e fácil, ou seja, o espectador é mais superficial, mais comprometido com o entretenimento, com divertir-se, com emocionar-se ou não (Lopes, 2004)



**A leitura da palavra e a leitura da foto** (tabela adaptada de Gualda, 2010, p. 211)

<b>A Palavra</b>	<b>O Foto(grama)</b>
Evoca, remete para um objeto ou ideia	Mostra, remete para um conjunto de objetos
Só tem sentido na relação que ela estabelece com outras palavras num determinado contexto	Encerra uma ideia em si mesma, não depende de outra para criar um sentido
1º nível: leitura complexa, pois fazemos duas atividades simultâneas: a representação mental e a elaboração de sentidos	1º nível: leitura simples, pois capta apenas a sequência de fatos
2º nível: leitura reflexiva – permite voltar para captar outros sentidos ou entender determinados momentos do texto	2º nível: leitura reflexiva: consiste na complementaridade entre a recepção e a construção do sentido

A literatura e o cinema, tal como já foi mencionado anteriormente, comunicam de maneiras distintas e faz pouco sentido encontrar correspondentes precisos entre os dois meios no nível da comunicação conotativa. A imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou um conjunto de frases. A ampliação da ação é indispensável para o filme; o romance também aumenta a ação, através da experiência dos personagens e da descrição e análise dos eventos narrados. Entretanto, a experiência audiovisual tem maior fluidez e rapidez do que a ficção, uma vez que é mais variada e viva (Lawson, 1967).

Uma diferença fundamental entre o discurso literário e o discurso fílmico é de ordem quantitativa, pois quase sempre o que é pequeno no filme (um único plano, por exemplo)

corresponde a algo de grande dimensão no texto literário (uma frase, ou excerto longo), e vice-versa, ao que é grande no cinema, pode corresponder um elemento diminuto, como uma palavra, por exemplo, na literatura (Brito, 2006).

A medida e o controle que se tem em relação ao tempo e ao espaço divergem no romance e no filme, pois apesar de ambos os meios de expressão não precisarem de desenvolverem-se cronologicamente. Os filmes podem seguir uma sequência com saltos ou lapsos de um tempo para outro ou então apoiam-se nas técnicas literárias do *flashback* ou do *flashforward*, mas precisará de algum efeito na tela (mudança de cor: normalmente as memórias são apresentadas a preto e branco ou com coloração pálida, envelhecida etc.) enquanto que na literatura essas mudanças podem ser facilmente representadas através de um marcador temporal: advérbio ou tempo de verbo.

O cinema não conta com o mesmo marcador temporal que a literatura. Uma mulher a chorar, um homem a correr, uma criança a cair, por exemplo, é atemporal. Na obra cinematográfica, a noção de tempo só pode ser criada através do contexto, ou seja, “da relação entre a tomada e o resto do filme, ou por meio verbal” (Diniz, 1986, pp. 99-100). Outro exemplo de manipulação temporal diz respeito à capacidade do cinema em mostrar ações simultâneas, ou através da divisão da tela, ou mesmo quando há troca de cena sem ocorrência de variação.

No romance, o tempo é codificado linguisticamente, no entanto no filme é apresentado com imagens de ações concretas. O tempo do filme é percebido como semelhante ao tempo real, em que notamos ação e movimento e não o tempo. O espaço prevalece no filme, em contrapartida, o tempo predomina no romance. O espaço é conceitual no romance, mas o tempo é apresentado intensamente desde a sucessão dos episódios. João Batista de Brito (2006) sintetiza bem essa diferença:

Sendo o romance eminentemente conceitual e mediatizante, e o filme, eminentemente espetáculo atualizante, presentificador, o espaço aparece sempre naquele primeiro como se temporalizado, ao passo que o tempo aparece neste segundo sempre como que espacializado. Isso porque o que em literatura é resultado (a construção da imagem mental, advinda da decodificação da linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta) (Brito, 2006, p. 146)

Existem três níveis de tempo cronológico no romance: primeiro é a duração dos eventos narrados; segundo o tempo do narrador e terceiro o tempo da leitura. No filme, o tempo que o espectador demora a assistir ao filme, normalmente, acontece com o tempo do narrador. Ambos podem comprimir e estender o tempo: o romance trabalha com a diferença entre o tempo do leitor e o tempo dos eventos narrados e o filme depende da câmara, que pode ser lenta ou apressada.

O cinema pode dispor os acontecimentos independentemente da ordem temporal, embora valorize o impacto imediato, enfoca o passado e mesmo o futuro como se tratassem do tempo presente (Lawson, 1967). Por esse motivo, podemos dizer que o cinema lida com um esquema temporal muito vasto, embora não seja essencialmente uma arte da memória, como o romance.

Se por um lado o romance diz respeito àquilo que já ocorreu anteriormente, por outro lado, a tela mostra-nos que o que está a acontecer é de grande importância, pois não se trata de um evento particular no tempo, mas sim, refere-se a algo compreendido entre o passado e o futuro.

Fica fácil perceber porque é que apenas o cinema consegue estabelecer um esquema temporal no qual todas as partes se mostram igualmente ativas, “produzindo todas o mesmo impacto audiovisual sobre nossa consciência” (Lawson, 1967, p. 383). Isso acontece uma vez que o tempo cinematográfico, mesmo sendo uma elaboração do real, necessita de ser organizado segundo uma cronologia real. O cinema tem ao seu dispor instrumentos específico para explorar as relações de tempo: a síntese e a ampliação do tempo.

O eterno presente é algo inerente ao cinema e por essa razão fica difícil narrar o passado e o futuro numa obra cinematográfica, porque o espectador sempre terá a impressão de que tudo se desenrola no presente. A respeito desse assunto, o teórico Yuri Lotman (1978) afirma que em qualquer arte ligada à visão, “só existe um tempo artístico possível, o presente. (...) Mesmo tendo consciência do carácter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real” (Lotman, 1978, p. 64).

### 3. A criatividade transmediática

A transposição de histórias entre diferentes suportes/ plataformas, é uma atividade antiga. A produção na internet criou novas formas e uma nova linguagem: a hipermédia. A convergência entre as instâncias de produção, mediação e receção no ciberespaço configura um novo sistema cultural, que invoca a criação de mitos e artes próprias: a hipercultura (Domingos, 2013).

A *transmedia storytelling*, segundo Jenkins (2009), representaria exatamente essa nova espécie de relação entre os recetores e a convergência de média, como forma cujo sentido se dá pela navegação do consumidor através de diferentes média, exigindo não apenas a sua participação, como também a inter-relação dos agentes: criadores, produtores e *fandom*<sup>1</sup>. A ideia da ubiquidade dos média, participativos e interativos, adquire a formação ideal na narrativa transmídia: uma imensa história que precisa de espaço para se alastrar e assim fazer sentido. E as histórias fascinam, como bem sabemos, o ser humano desde o início da humanidade.

A narrativa transmídia é um processo de entretenimento organizado que distribui uma narrativa em diferentes segmentos de média, a experiência pode falhar como experiência caso os recetores não façam o percurso necessário entre os diversos média, imergindo no mundo ficcional que ela cria (Jenkins, 2009). A qualidade transmediática diz respeito às produções que, pensadas ou não como formas transmídia, alcançaram experiências transmediáticas, tal como ocorreu por exemplo com a série *Harry Potter*. Um trabalho ou produção transmídia ou transmediático, no nosso entender, não envolve o desenvolvimento de narrativas (histórias, discurso, narração, sintagmas narrativos), mas sim, de conteúdos.

A verdade das imagens não é baseada nas características específicas com que reproduz

---

<sup>1</sup> Segundo a tradução literal do termo *fandom*, este significa o “reino dos fãs”. A cultura de fã estaria configurando uma audiência futura, em que toda a prática recetiva estaria previamente associada a uma resposta. A hipermedialidade e a interatividade, possíveis através da convergência mediática, estão no eixo dessa transformação, que Jenkins (2009) designa por “cultura participatória”, ou seja, denota o embaçamento dos limites entre as instâncias de produtor e recetor, em que as práticas de receção de textos supõem como ato interpretativo uma resposta ativa (Domingos, 2013, p. 161).

objetos ou pessoas, nos detalhes que observa ou nos defeitos que apresenta. Sempre que vamos ao cinema temos que aceitar um certo jogo e devemos deixarmos transportar, pois “não estamos lá para ficarmos raciocinando o tempo todo com o que estamos vendo” (Menezes, 1996, p. 86), pelo contrário, é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema, isto é, um filme não é pensado mas sim, percebido (Merleau-Ponty, 1983).

O cinema é uma criação do imaginário para o imaginário e não uma reconstrução de uma realidade exterior qualquer (Virilio, 1993). O cinema não fala do real, não é uma reprodução perfeita desse real, mas sim, uma construção a partir dele e que dele se difere. Porém, ele necessita que a ilusão da “representificação” (Menezes, 1996, p. 89). esteja sempre presente. É aí que a magia surge. O filme faz a ligação entre o imaginário e a memória através da criação de espaços e da proposição de experiências com tempos distintos.

Um dos motivos pelos quais as pessoas vão ao cinema, é porque procuram resgatar vivências que já tiveram ou que ainda não viveram e tal como defende Menezes (1996), “Todo cineasta é um pensador, que pensa através das imagens que constrói. É um construtor de sensações e não de casos” (Menezes, 1996, p. 91).

O conteúdo de um filme é muito mais que o conteúdo de um roteiro, por mais ideal que este seja, pois se aqui ele é literatura, ali ele vai ser reescrito com uma outra linguagem, mais ambígua e mais abstrata, pois são “as imagens criadas pelos cineastas que dão às letras mortas de um roteiro a coexistência de um conteúdo que vai ser absorvido pela plateia” (Menezes, 1996, p. 93). Sendo por esta razão que um mesmo roteiro, filmado por dois cineastas diferentes podem levar a conteúdos distintos, quando até mesmo opostos, pois segundo Bakhtin (1979):

Qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentido vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão do mundo etc.). O dado se transfigura no criado (Bakhtin, 1979, p. 348)

No âmbito da re/desleitura, tanto a literatura como o cinema sairão enriquecidos, já que a perspectiva inclui as de hibridismo, transformação, canibalização, reescrita, reutilização,

dialogismo (Bakhtin, 1979) e intertextualidade (Kristeva, 1969).

O termo intertextualidade foi criado por Julia Kristeva (1969). Segundo a autora, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1969, p. 64), ou seja, a palavra literária não seria um ponto, mas um cruzamento de superfícies textuais.

### **3.1. O conceito de adaptação**

A adaptação consiste na ampliação do texto-fonte através destes múltiplos intertextos (pintura, música, recursos audiovisuais e de digitais) (Stam, 2008, p. 25). Esta ampliação resulta do processo de qualquer releitura, mesmo quando não são disponibilizados todos estes recursos e linguagens. A teoria da adaptação é o equivalente, na literatura, a um enunciado historicamente apresentado como um espaço híbrido de convergência de linguagens, tal como explica Santaella (2003):

Híbridos, neste contexto, é expressão que significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada. Neste território, processos de intersemiose tiveram início nas vanguardas estéticas do começo do séc. XX. Desde então, esses procedimentos forma gradativamente se acentuando até atingir níveis tão intrincados a ponto de pulverizar e colocar em questão o próprio conceito de artes plásticas (Santaella, 2003, p. 135)

A hibridização reforça a configuração multifacetada da adaptação que configura a modalidade artística diferenciada das produções artísticas em diálogo, literatura e(m) cinema e desrespeita os contornos do literário, tal como explica Figueiredo (2010):

(...) lançar um olhar para narrativas literárias e cinematográficas (...) que ultrapassasse as linhas de demarcação de territórios disciplinares, visando pensar a expansão das fronteiras desses dois campos artísticos, num momento em que o avanço dos médias eletrônicos e a hegemonia do mercado reconfiguram o horizonte cultural (Figueiredo, 2010, p. 19)

As barreiras entre os campos da produção cultural tornam-se cada vez mais tênues com a convergência dos média. Fica a hibridização cultural debatida por Canclini (2008), tal

como, “a via de mão dupla, a interseção de modos e gêneros discursivos, aqui especialmente entre textos impressos e filmes, palavra e tela, mão e olho” (Ribas, 2014, p. 122), consolidando a hibridização dos gêneros em questão na adaptação, numa proximidade suplementar.

As releituras vão para além dos textos (re)lidos, dizem respeito aos paradigmas e modos de representação de uma sociedade em determinado tempo histórico e mostram as condições de produção de cada adaptação.

A adaptação, releitura, é a forma que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua (Stam, 2008), que pode resultar num ver em demasia (Bakhtin, 1979), mas também pode significar, uma complementaridade de pontos de vista, tons e vozes, que apresentam a representação coletiva da experiência de indivíduos ou grupos num determinado contexto histórico.

A relação entre imagem e texto é um estímulo/ desafio presente durante o processo criativo, um *modus operandi* do escritor e do cineasta, na convergência de artes distintas. A transposição de um texto (literatura) para outro contexto semiótico (cinema), exige recursos diversificados de significação e interfere com modos e intensidades diferentes, nos sentidos preexistentes. A relação entre literatura e cinema realiza-se, segundo Avellar (2007),

(...) no instar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem. Porque no interior da linguagem (para flagrar o movimento, o acaso, o passar do tempo) inseriu-se a imagem cinematográfica; porque desenvolvemos um outro material para a criação de formas que constroem o pensamento que constrói a linguagem que constrói novos pensamentos: a imagem cinematográfica (Avellar, 2007, p. 113)

Trata-se de linguagens, suportes, públicos, expectativas e efeitos de sentido distintos. Azerêdo (2012) alerta para que caso estejamos sob a presença deste quadro multifacetado e ainda exista a insistência em valorizar a adaptação pela sua fidelidade ao texto-fonte, devem ser pensados graus de fidelidade, calculados em função da proximidade ou afastamento do texto-fonte. No entanto, esta alternativa desvaloriza o problema sem resolvê-lo uma vez que é formulada segundo a suposta centralidade do texto matriz, tal

como propõe Azerêdo (2012),

As escolhas e ausências sempre implicam premissas ideológicas e resultam em efeitos não menos ideológicos, o que nos leva a perguntar: a adaptação subverte sentidos preexistentes, reforça significados já sedimentados, contribui para polemizar nuances ambíguas? (Azerêdo, 2012, p. 133)

O processo de (re)leitura proposto por cineastas, geralmente a partir de textos literários conhecidos, introduzem novos elementos (Bakhtin, 1979), introduzem silêncios, quebras, invenções, redirecionam o olhar de espectador para outros pontos de interesse, desviam-se dele e às vezes voltam para o texto-fonte.

A adaptação, segundo a perspectiva discursivista, pode ser percebida como prática discursiva “em que os laços com a suposta matriz podem ser refeitos em outros nós e vozes, num processo constante da transformação e reciclagem” (Ribas, 2014, p. 125), possibilitando outra experiência do tempo, oferecendo, ao espectador, a possibilidade de acelerar, retardar, até mesmo subverter a cronologia de acordo com o pretendido.

A adaptação é instável, dinâmica e estabelece uma relação descontínua com o texto-fonte. A sua autonomia constitui-se na medida em que poderá estar sozinha, tendo liberdade para disseminar-se e insemear-se, longe do olhar paterno e da sua voz.

### **3.2. Tradução intersemiótica**

A tradução envolve um universo multifacetado de questões no qual atuam em conjunto, o autor do texto fonte, o tradutor-adaptador, o veículo e os recetores. Cada um destes elementos possui certas especificidades, estabelecendo um grande número de problemas para os quais é necessário encontrar respostas. A dificuldade e a riqueza de um processo intersemiótico aumentam ainda mais quando se tenta relacionar a literatura com a televisão.

Traduzir, segundo Roman Jakobson (1969), seria manter a conformidade de uma estrutura com outra forma, que se torna metáfora crítica do texto traduzido, supondo que



a qualidade do produto resultante depende mais das qualidades dos repertórios e inventivas do tradutor do que, propriamente de teorias ou preceitos prévios.

Se a tradução intersemiótica faz ou tenta fazer, a ligação entre a literatura e o grande público de telespectadores, por exemplo, estimulando-o a voltar ao texto de partida de forma a encontrar as mesmas personagens, o mesmo tratamento e as mesmas facilidades, o que afinal ocorre é que a tecnologia da imagem condiciona de maneira específica a apreensão do texto literário. A palavra, entidade mitificada pela comunicação escrita, irá perder a sua aura e, em seu lugar, imagens em movimento, vistas por meio da televisão, do computador ou das fotografias. Tais processos irão impor muita destreza de roteiristas adaptadores.

A maioria das traduções intitula-se, nos dias de hoje, adaptação, o que nos leva ao reconhecimento do fato de que desde o momento em que se está a traduzir uma obra a qual chamaremos de origem até o trabalho de reescritura dramática dessa mesma obra, estamos perante uma recriação, ou seja, a transferência das formas de um género para outro. Tal mudança implica fazer uma adaptação que sempre terá como objeto, os conteúdos narrativos, a fábula, que são mantidos mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis, enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente quando o dispositivo de enunciação é totalmente distinto do original, como ocorre na transposição de um texto teatral para a televisão (Comparato, 1992) de tradução, ou recriação. A transcrição de linguagem irá alterar o suporte linguístico utilizado para se contar uma história.

A expressão tradução intersemiótica foi criada por Roman Jakobson em 1959 para considerar a transmutação ou interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais. Desta forma, a tradução intersemiótica abarca a procura, num determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se compare à de certos elementos de outro sistema de signos (Diniz, 1996).

Porém, esse comportamento considera a existência de um determinado sentido no texto que deverá ser traduzido para um outro texto ou sistema, ou seja, entende-se que o sentido seja intrínseco ao texto, isto é, que resulte diretamente da sua estrutura. Ao reformular a mensagem, transportando-a para um outro sistema, ou melhor, traduzindo-a, abre-se mão

da fidelidade ao texto original, pois mesmo estabelecendo equivalentes semânticos para os elementos de dois sistemas de signos diferentes, é impossível abranger todas as tonalidades de cada um dos sistemas.

Como bem reconhecem todas as teorias de tradução, não se pode encontrar uma correspondência completa entre os dois textos, sejam eles ou não de sistemas diferentes (Júnio e Selvani, 2011). Por este motivo, toda a tradução irá oferecer sempre algo além do texto de partida e o seu êxito “não dependerá apenas da criatividade nem da habilidade, mas das decisões tomadas pelo tradutor, seja sacrificando algo, ou encontrando a todo custo um equivalente” (Diniz, 1996, p. 10).

Relembrando que o sentido é nada mais do que o resultado de uma interpretação, de uma leitura, de um olhar sobre o texto, nunca poderemos avaliar uma tradução segundo critérios que priorizem a fidelidade. Isso acontece uma vez que, apesar da tradução se realizar a partir de uma intencionalidade comunicativa cujo objetivo é a construção de sentido, este é constantemente fracassado pois tal procedimento apresenta alterações em si mesmo e das condições em que se realiza. A tradução pode ser também entendida como uma atividade frequentemente submetida a novas modelações (Pereira, 1996).

Keith Cohen (1979) usou o termo *dynamics exchange* para se referir a essa interdependência entre os textos. Os procedimentos de tradução intersemiótica, influenciados pelas novas tecnologias, pela explosão dos média e dos processos de comunicação, proporcionam o aparecimento de novos tipos de textos, novas formas artísticas, novos sistemas de representação. O estudo desses procedimentos recebeu o nome de estudos “interartes”. Dessa forma, Diniz (1996) afirma que:

(...) o texto fílmico (especificamente a adaptação de textos literários para o cinema) deixa de ser avaliado como um produto estático a ser estudado como forma final onde investigações sobre imitação e influência, originalidade e fidelidade têm lugar preponderante para se transformar em objeto de estudo dinâmico, com origem não apenas em obras literárias mas em vários outros tipos de texto, cuja relação pode ser entendida como tradução, interdependência, fusão das artes ou ainda estudo interartes (Diniz, 1996, pp. 10-11)

A tradução intersemiótica de muitos filmes favorece o trabalho autónomo. Ligado à obra literária, o filme não deixa de ser uma reinterpretação do romance e por isso dá novos

contornos à obra de partida. Considerando que a literatura no cinema “es una expansión de la dicción estricta, hermoçada por la poesia y la prosa, en um nuevo reino en el cual la imagen deseada se materializa diretamente en percepciones auditivas e visuales” (Eisenstein, 1959, p. 202), algumas obras resolvem-se de maneira muito distinta do romance: as personagens são mais dramáticas, a contextualização justifica as alterações de nomes, lugares, profissões, ambientes e mesmo o final é proporcionado com toda a ação apresentada.

#### **4. Ler um livro e ler um filme: adaptações de livros para o cinema**

A perspectiva, segundo McFarlane (1996), que ignora a intertextualidade, não entende a ideia de adaptação como uma forma de junção entre artes, além de marginalizar elementos que não parecem ter relação com a obra, mas podem interferir com os filmes, como as condições de produção diante da indústria cinematográfica e o contexto social em que a adaptação se insere.

Apesar de o autor colocar em questão o estatuto de fidelidade da adaptação e considerar as condições de produção do texto fílmico, observa uma base semelhante em ambas as modalidades: considerar as duas como narrativas (McFarlane, 1996). Barthes (1973) distingue as funções narrativas em dois grupos: as distribucionais (*functions proper*) e as integracionais (índices).

Por um lado, as distribucionais dizem respeito às ações e eventos que colocam uma sequência ao texto e por outro lado, as integracionais apresentam informações psicológicas, dadas as características das personagens e representação dos locais da obra que são necessárias para a compreensão da história (Rapucci e Rodrigues, 2013). Segundo McFarlane (1996), os modelos de transferência mais importantes estão situados na categoria distribucional, pois são diretamente transferíveis de um meio para o outro.

De todas as transformações sofridas pela arte, a maior de todas deu-se com o surgimento do cinema (Jozef, 2010). O cinema surge como resposta às exigências de uma nova interação entre o ser humano e o mundo e cria uma nova forma de representação do real.

Existem relações de sentido mútuo e algumas semelhanças entre cinema e literatura: o contar uma história sob forma visual do narrar, as diversas analogias, ainda discutíveis, entre cena e palavra e sequência e frase. Por outro lado, as “linguagens e respectivos códigos entre cinema e literatura distinguem-se não só pela estruturação temporal da narrativa – tempo de projeção/ tempo de leitura” (Jozef, 2010, p. 238).

Quando o cinema ainda começava, George Meliès, inventor da animação dos *fades*, *fast* e *slow motion*, fez em 1500 algo que nunca se tinha feito ao decidir usar o filme para contar uma história, tendo realizado *Cinderela*. O filme era uma ilustração do célebre conto de fadas, segundo os livros infantis, mas trazia uma grande contribuição para a tela: as incorporações do relato, da história, aos elementos fílmicos, depois sucederam-lhe clássicos como *Uncle Tom’s Cabin*, *Romeu e Julieta* e *Quo Vadis*.

Foi no início do séc. XX que teve início a adaptação cinematográfica de obras literárias, tendo sido adaptadas todos os grandes autores do romance clássico tais como: Cervantes, Flaubert, Balzac, Dostoiévski, Tolstói e autores modernos como Jack London, Henry James, Franz Kafka, Ernest Hemingway e William Faulkner.

Existem várias abordagens teóricas relativamente à adaptação literária, fenómeno “tão vasto e com implicações de natureza tão diversa” (McFarlane, 1996, p. 194) que tem merecido o interesse de diversas áreas do conhecimento. Maria Bello (2005) considera ser mais cauteloso falar de “tipos de adaptação ou adaptações” (Bello, 2005, p. 152), em vez de usar o termo geral adaptação, uma vez que, para a autora adaptação pode reportar-se a processos de transposição intersemiótica substancialmente distintas. A adaptação é um processo complexo de dialogismo intertextual em que o texto é reconstruído num outro universo expressivo, tal como Comparato (1993) defende, é mais cauteloso falar de “graus de adaptação” do que apenas em adaptação num sentido genérico.

A transmutação do texto escrito para o produto audiovisual como uma interação dinâmica, ou como um fenómeno multidimensional, apto para gerar novas funções sógnicas e de conferir, por transfiguração/ reconfiguração, mobilidade semiótica nas marcas pragmo-semânticas do texto literário. Ismael Xavier (2002) salienta que se passou a dar importância ao diálogo inter-artes e à interpretação livre dos romances.

A transposição de um meio textual para um outro meio audiovisual implica mudanças indispensáveis e daí também a posição defendida por diversos autores (Andrew, 2000; Xavier, 2002; Bello, 2005), que no domínio da adaptação literária, criam o texto fonte apenas como o ponto de partida de um processo criativo. A partir de cada narrativa pode-se criar uma diversidade de interpretações e leituras críticas, pois “uma única história pode ser contada de vários modos” (Xavier, 2002, p. 65).

A adaptação é um processo estético que mediatiza motivações ideológicas, crenças, valores, sistemas de ideias, atitudes e padrões comportamentais, ou seja, é um fenómeno cultural importante e abrangente, pois neste processo de criação resultante da modificação textual haverá sempre espaço para uma referência forçosa ao texto original, e mesmo aqueles que nunca leram a obra escrita, são, necessariamente, remetidos para ela através do produto adaptado, um importante contacto da sociedade com os seus clássicos: a cultura erudita veiculada por outras formas de comunicação (Figueiredo, 1995).

Alan Carou (2002) defende que as adaptações elevam não só o nível das produções audiovisuais, como também o nível do público, levando-o a construir uma memória literária mediatizada: “Dans l’interaction de l’image et du texte se joue solvante une relecture des ceuvres adaptées, et par là la constitution d’une mémoire littéraire médiatisée” (Carou, 2002, p. 189).

#### **4.1. O diálogo entre literatura e cinema**

Pensar no diálogo entre literatura e cinema exige uma ação de coesão de forma a interligar “uma série de fios e possivelmente enfrentar muitos nós, alguns cegos, outros desatáveis” (Ribas, 2014, p. 17), que passa pelas narrativas literária e fílmica, e se cruzam (entre leigos e entendidos) no leitor espectador, ou seja, em todos os que intervêm nesse trama de inúmeras linguagens e vozes. Bazin (1991) afirma que o romance tem:

(...) os seus próprios meios, sua matéria é a linguagem [verbal], não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas, justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências; elas requerem

ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança (Bazin, 1991, p. 95)

Este diálogo é um trabalho árduo, porque esbarra na dificuldade teórico-metodológica de alcançar modalidades e alicerces distintos, exigindo um conhecimento específico em diversas áreas de forma a enfrentar estigmas de ordem cultural e conceitual: a autoridade cronológica da literatura em relação ao cinema, reforça a sua supremacia; um texto literário clássico, circunscrito que tem erudição, ao ser adaptado para o cinema, atrai para si a dinâmica da circulação e proximidade ao recetor, originando um processo de desmitificação (Benjamin, 1994). Esta desmitificação é experienciada pela parte apocalíptica (Eco, 2004) da crítica de forma pejorativa.

Através das adaptações, surgiu um importante elemento, o roteirista que nos anos 40 e 50 levou muita gente ao cinema, ansiosa por ver obras como *E o tempo levou* ou *The Little Princess*. Para a elaboração dos roteiros foram utilizados os talentos de escritores como William Faulkner, Dashiell Hammet, Lillian Hellman, Aldous Huxley, Scott Fitzgerald e John Steinbeck. Apesar de muitos realizadores cinematográficos terem procurado material para os seus filmes em obras literárias, existem alguns que se opõem a este procedimento, como por exemplo Alain Resnais que afirma que “não gostaria de filmar a adaptação de um romance”, uma vez que “o escritor já se expressou por completo no romance e querer fazer um filme dele é como esquentar uma comida” (*cit in* Jozef, 2010, p. 242).

O cinema e a literatura partilham de correspondências estruturais como a presença transnarrativa das categorias do espaço e do tempo. O cinema configurou grande parte da sua estética a partir de um sistema semiótico literário.

Alguns autores comparam a tarefa do adaptador com a do tradutor (Ikeda, 2012). Tal como afirma Hutcheon (2006), são “abertamente reconhecidos e alargados retrabalhos de outros textos particulares, as adaptações são frequentemente comparadas com as traduções. Assim como não existe tal coisa como uma tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (Hutcheon, 2006, p. 16), ou seja, a autora recusa a necessidade da busca de uma compreensão literal do texto-base como algo essencial da obra adaptada, a sua comparação com a tradução pode trazer mais problemas do que contribuir para

esclarecer a posição do adaptador, visto que a tradução geralmente é vista segundo um original, sem alterar a sua essência.

A tarefa de um adaptador ou de um tradutor não é de maior ou menor importância, mas sim é um ato de criação de outra natureza, cujo processo não é degenerativo ou empobrecedor, porém carrega consigo um conjunto de outros significados, ou ainda, a essência da obra a ser adaptada é dada como um ponto de partida para a obra derivada e não como um ponto de chegada. Robert Stam (2008), prossegue com este raciocínio:

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (Stam, 2008, p. 20)

A decomposição entre o filme e o livro prende-se essencialmente com as especificidades de cada meio de comunicação, ou seja, a literatura enquanto linguagem possui signos diferenciados em relação ao meio cinematográfico. Quando se adapta um livro para o cinema, as questões de adaptação não se resumem às questões estéticas, ou próprias da transposição da linguagem literária para a cinematográfica, podem também sofrer com a influência do circuito mercadológico em que a obra cinematográfica circula e para o qual foi feita, que financia a sua produção e que escoar o produto final.

Hutcheon (2006) acredita que as questões económicas juntamente com as questões estéticas, influenciam direta ou indiretamente, o teor do filme adaptado. Autores da economia da cultura, como Hoskins, McFadyen e Finn (1997) ou Benhamou (2007), afirmam que os potenciais consumidores de um filme sofrem de um problema de *one-off purchase*, ou seja, existem indeterminações na procura por um filme, uma vez que o consumidor não pode presenciar uma certa fração do produto para verificar se vale a pena consumi-lo. O valeu ou não a pena o investimento, de tempo e dinheiro, só pode ser verificado nas bilheteiras dos cinemas.

As adaptações por norma são produções mais seguras que uma obra original, “já que o

consumidor teria uma prévia referência em relação à qualidade de um determinado produto” (Ikeda, 2012, p. 5), ou seja, as adaptações atraem à partida o consumidor, que constata uma maior probabilidade de a obra derivada o atrair, devido ao potencial criativo do material original, um produto de sucesso, ainda que em outro meio de comunicação.

A análise dos aspetos económicos da adaptação tende a olhar para as adaptações como um processo razoavelmente homogéneo, que procura o maior número possível de espectadores, num processo típico da indústria cultural no seu fenómeno de produção para um consumo de massa, bem com, tende a ver que o processo de adaptação é mediado pelos orçamentos dos filmes, enquanto o processo da elaboração de uma obra literária não sofre tais tipos de restrições. Tal como refere Bradbury (*Cit in* Hutcheon, 2006):

When you are writing a TV script, it is like sitting in a taxi; the meter is always running, and everything has to be paid for. You can always see the price turning over everywhere you go, or the difficulties of performance and production; that is the art of writing for the medium. But the novel has the meter switched off; you can write what you like, have Buenos Aires, have the moon, have whatever you want. That is part of the wonder of the novel, the wonder of being a novelist (*Cit in* Hutcheon, 2006, p. 87)

Este tipo de argumento apresentado não deixa de ter um olhar romântico sobre a influência das estruturas económicas na elaboração de um produto cultural, é como se o cinema, uma vez que tem de mostrar e não apenas contar, como na literatura, representasse um obstáculo na liberdade imaginativa do artista que, no primeiro meio, precisa ser mediado pelas imperativas exigências económicas impostas pelo produtor. Desta forma, deixa-se de ter em conta que muitas vezes são exatamente as restrições orçamentais que podem levar a interessantes liberdades criativas.

As adaptações do livro para o filme são influenciadas também pelo modo de produção e o público-alvo para o qual eles foram destinados, influenciando o tom da adaptação da obra original, causando um ruído na transposição do livro original que vai além das questões meramente estéticas, ou da tradução da linguagem literária para os signos específicos da linguagem cinematográfica.

O roteiro cinematográfico não é obrigado a derivar de uma cópia fiel da narrativa em que está se fundamentado, mas é fundamental que o espectador/ leitor consiga entender as



peculiaridades de cada texto, para poder confrontá-lo com a sua transposição para a linguagem do cinema. De acordo com Souza (2001),

Uma adaptação fílmica afirma-se como mais valia semântica, onde se evidencia, de uma forma mais ou menos manifesta, uma experiência de apropriação, por fusão com o horizonte semântico-formal do texto-fonte de pontos de vista psicossociais e de condicionamentos tecnológicos impostos pela instrumentação ótica, do sentido desse material significativo – expressivo original (Souza, 2001, p. 53)

A cinematografia reforça a mensagem literária através do seu aparato técnico e uso da sua condição de simulacro da realidade para convencer as pessoas a tomarem atitudes frente a algumas situações insustentáveis. A estética cinematográfica amplia as potencialidades sensoriais do indivíduo, transformando os seus hábitos perspetivos.

A adaptação cinematográfica nem sempre se preocupa em expor conceitos já existentes numa determinada obra escrita, muitas vezes, ela pode expressar novos valores e, consequentemente, ser tão ou mais interessante que o texto original.

O roteirista Marcos Rey (1989) explica que as adaptações requerem mais do roteirista do que os roteiros originais, pois eles consistem numa boa dose de criatividade, além de um bom-senso que impõe verdadeiro desafio à inteligência e técnica do roteirista e segundo Rey (1989):

(...) a adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que ela seja inteiriça, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata duma obra conhecida, possível de confrontos (Rey, 1989, p. 59)

O roteirista nunca agradará todos os espectadores. Rey (1989) considera que mesmo que a elaboração do texto seja excelente, haverá sempre críticos contrários ao seu texto, uma vez que é próprio do público esperar uma fidelidade maior para com o livro. Portanto, para ele, fica claro que:

(...) o público que leu o livro deseja vê-lo todo na tela. Notando falta de uma cena ou dum

personagem sem importância, fica contra. Uns arrogam-se defensores da obra deste ou daquele escritor, e diante duma adaptação reagem agressivamente se algo na obra foi esquecido ou modificado. A verdade é que certas adaptações ao pé da letra, fidelíssimas, são péssimas. Como o escritor escreveu um livro e não um roteiro de cinema ou tv, precisa haver adaptação, isto é, uma forma de contar para a tela, na linguagem, ritmo e especificidade que ela determina. Isso implica em mudar ordem de cenas, acelerar certas sequências, resumir diálogos, valorizar ou não personagens, eliminar excessos e acentuar as linhas de convergências para o final (Rey, 1989, p. 60)

O roteirista norte-americano S. Field (1995), ao adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para o roteiro, o autor está a escrever um roteiro original, uma vez que a palavra adaptação significa transpor algo de um meio para o outro. Rey (1989) conclui que o mais interessante é que a palavra adaptação não consta no vocabulário de muita gente supostamente possuidora de cultura, como professores e jornalistas, tanto que a expõe a julgamentos apressados e superficiais, naturalmente injustos. Segundo Rey (1989),

(...) toda a adaptação é uma tentativa. E nela, mais que num roteiro original, a participação da direção, da coreografia e do elenco tem um peso igual ou maior que o do texto. De nada vale uma adaptação honesta e correta, se o visual e a interpretação dos atores não correspondem às sugestões do conto ou do romance adaptado (Rey, 1989, p. 63)

O filme representa sempre uma tentativa do roteirista em dividir com os espectadores um pouco da sua visão literária, o que não significa que outros roteiristas também não o possam fazê-lo, uma vez que não há adaptação definitiva, mas experimental.

#### **4.2. Adaptação e a sua importância na formação de leitores**

Observamos que os livros de mais vendas são, por coincidência ou não, adaptados para o cinema. Tanto é que frequentemente encontramos novas edições de livros com as capas das adaptações (ex: *Harry Potter*, *Fifty Shades of Grey*, *Twilight*). Além disso, vimos que a maior parte dos livros adaptados são do segmento de literatura de massa ou de mercado. Isso, possivelmente, por causa do potencial mercadológico dessa literatura e do cinema, ambos com grandes públicos. A junção deles gera um fluxo monetário gigantesco, favorecendo uma “parceria”, na expectativa por altos lucros.

O hábito da leitura é imprescindível para o amadurecimento intelectual do indivíduo, independentemente da área na qual ele atua ou pretenda atuar. Ler abre a mente, auxilia na compreensão. Quase toda atividade requer capacidade de leitura. Ler permite acesso ao conhecimento, partindo das reflexões que suscita.

Acredita-se que a habilidade de ler requer um esforço que os jovens não se estão a permitir fazer, é um trabalho que eles não querem realizar. Num mundo de tecnologias desenvolvidas, de modernidade, em que tudo é rápido e fácil, o trabalho de ter que fazer alguma coisa é malvisto pelos jovens. Além, é claro, de a forma como a literatura é trabalhada na escola contribuir para sua conceção como algo chato e difícil (Barbosa, 2010a).

Porém, muitos alunos não rejeitam a literatura como um todo, de forma que se aproximam de textos mais fáceis e próximos a eles. É necessário atrair o aluno com livros estimulantes, de seu gosto. Até mesmo aqueles mais comerciais, indicados pelos meios de comunicação (lista de mais vendidos de jornais, sites e revistas) e que sigam certa receita com ingredientes que fazem parte do gosto desse nicho de mercado, como ação, aventura, suspense e romance (Barbosa, 2010b).

São os livros comerciais, com ingredientes atrativos, que são transformados em filmes (Corrêa, 2014), sendo mais uma forma de vender aquele produto. Porém, apesar desse caráter mercadológico, é necessário apreciar o seu valor. Os livros comerciais são capazes de formar um leitor, pois o jovem que se acostuma a ler livros fáceis, adquirindo o hábito e o gosto pela leitura, acaba avançando, na maioria das vezes, para outros tipos de literatura, mais elaborados e considerados mais próximos da literatura arte.

Sodré (1978), acredita que é mais fácil a literatura de massa ser transmutada para outras linguagens do que a literatura culta, pois esta dispensa do código escrito mais estritamente para transmitir a sua mensagem, do que a literatura de massa que pode falar o que se propõe por outros meios, desde que atinja o público ao qual se dirige. Segundo este autor, bons livros raramente geram bons filmes, enquanto que os livros “mais ou menos” podem dar origem a excelentes filmes. Sabemos, porém, que há certo preconceito da parte de muitos especialistas e professores com esse segmento da literatura, chegando até mesmo a desconsiderá-las como tal, podendo os alunos até serem penalizados por escolherem

estes livros. No entanto, é preciso compreender os benefícios que estas obras têm trazido aos jovens e à educação, de maneira geral, mesmo que lentamente.

Ainda de acordo com Sodré (1988), dentro da literatura de massa encontramos uma nova subdivisão em gêneros, feita a partir do tema central e estilo das obras (exemplo: romance de terror, autoajuda, ficção científica, infantojuvenil, entre outros). Dentro destes gêneros, é difícil estabelecer qual o mais difundido e apreciado atualmente.

Se, por um lado, há entre os jovens, uma preferência pelo gênero infantojuvenil, com especial atenção para *Harry Potter*, *Crepúsculo*, *Percy Jackson*, *A culpa é das estrelas*, entre outros, por outro lado, surgiu entre jovens (principalmente do sexo feminino) uma grande “febre” pela literatura denominada erótica, sendo de salientar a trilogia *Fifty Shades of Grey* de E. L. James.

Para Tavela (2013) o trabalho desenvolvido com a literatura na escola é de “primordial importância para o letramento literário dos alunos (Tavela, 2013, p. 15). A escola deve saber lidar com a literatura para criar no aluno o gosto por ela, para que ele possa compreendê-la tanto como uma atividade útil e necessária, quanto como uma distração que lhe traga prazer e divertimento.

A leitura, atualmente, exige um novo tipo de leitor e que pressupõe necessidades distintas de outrora. Além disso, os objetivos de leitura também devem ser reconsiderados, uma vez que se trata de uma “negociação entre o dado (conhecido pelo leitor) e o novo (trazido pelo texto)” (Tavela, 2013, p. 20).

A literatura de massa é malvista no ambiente escolar (Rocha, 2014). Acredita-se que ela não possui nenhum tipo de valor e não tem utilidade, não devendo ser objeto de estudo. Porém, é notório que ela tem, sim, um valor importantíssimo: a capacidade de atrair jovens leitores e servir como degrau de acesso a outros tipos de literatura. Por isso, segundo Tavela (2010), é lamentável que a escola não tire proveito da capacidade atrativa que esse ramo da literatura possui, já que o prazer do aluno ao ler o que escolhe, o que gosta, serve de incentivo para formá-lo leitor.

Tanto a escola quanto a família têm um papel muito importante na formação do leitor. A

imposição de leituras, a obrigação de ver sempre um objetivo, uma tarefa, não ajuda no processo de formação, mas sim torna este hábito indesejado. O que ajuda é a liberdade de se poder ler o que se quer e gosta pelo puro e simples prazer de ler, como entretenimento e distração. Adquirindo o hábito, o gosto, o jovem pode adotar outros tipos de literatura, incluindo as chamadas cultas. Isso é proporcionado por um eficiente letramento literário, que é capaz de fazer com que o indivíduo aprenda não somente a decodificar os códigos de leitura e a relacionar o que leu com seu conhecimento de mundo, mas também permite que ele sinta prazer pela leitura e que esteja sempre à procura de novos livros para ler.

A literatura de massa pode ser estimuladora do gosto e do hábito da leitura. De acordo com Paes (1990), no século XX, a literatura de massa (também considerada por ele como de entretenimento) fez aumentar rapidamente o seu público consumidor. Ela estimula o gosto e o hábito da leitura e “adquire o sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto, em que o entretenimento não se esgota em si, mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo” (Paes, 1990). Paes ressalta, ainda, que da massa de leitores da literatura de entretenimento é que surge a elite dos leitores da literatura “culta” e que esta não pode dispensar ter ao seu lado aquela que seria o primeiro passo na formação do leitor (Tavela, 2013).

O texto fílmico apresenta-se como um texto ímpar para a leitura e análise, uma vez que reúne a linguagem verbal, visual e sonora e ao mesmo tempo, grande parte da leitura a que os alunos estão expostos como a internet, filmes, desenhos animados, jogos de vídeo, publicidade etc. (Neres e Lacerda, 2017). A interação com estas novas linguagens pode ser uma forma de entrada para o mundo da leitura na sala de aula, inclusive na detecção de como as crianças e jovens constroem representações sobre a realidade em que vivem. As práticas de leitura realizadas na escola podem responder de modos diferentes e essa realidade, tal como afirma Pietri (2007):

(...) podem contribuir para a desigualdade, em função dos valores dos materiais escritos oferecidos aos alunos; ou podem contribuir para diminuir essa desigualdade ao oferecer aos alunos a possibilidade de terem acesso aos materiais escritos valorizados socialmente, e desenvolverem, com base nesses materiais, as práticas sociais consideradas legítimas em uma sociedade letrada (Pietri, 2007, p. 12)

Apesar da nossa sociedade estar fortemente ligada à escrita, produzimos e reproduzimos bens simbólicos codificados em diversas formas que mantêm relações entre si, numa vasta rede de sentidos ou semiose cultural. Portanto, ao colocar-mos a imagem e a escrita em campos opostos e eliminatórios é, no mínimo, ingenuidade, já que, “mesmo à nossa revelia, tais códigos se encontram em constante interação” (Walty, Fonseca e Cury, 2006, p. 90).

Quem decide seguir pelo caminho da análise de filmes coloca-se, ou deve colocar-se, na posição do espectador comum. Este, ou é passivo, distante do texto que lhe serve de lazer ou é analítico de forma instintiva, diferente do crítico que conscientemente trabalha sobre o filme. O analista coloca-se distante do filme, com o objetivo de procurar indícios sobre os quais analisa, o espectador comum deixa-se guiar pela obra, identificando-se com ela (Rodrigues e Zaninelli, 2009).

## **5. As letras no pequeno ecrã**

A história tem provado que ao longo dos tempos várias foram as adaptações literárias para veículos distintos. A televisão, com a grande capacidade que tem para difundir mensagens à escala mundial, apropriou-se dos conteúdos da literatura como forma de diversificar as suas grelhas de programação, tendo se estabelecido evidentemente uma ligação entre a cultura dita erudita e um público de massas. Porém as constantes adaptações verificadas ao longo da história não se verificaram apenas na televisão, mas também no teatro e no cinema, entre outros meios.

Vários autores como McFarlane (1996), Andrew (2000), Carou (2002), defenderam desde o início que o cinema tende a apropriar-se de conteúdos diegéticos, quer sejam recitais, romances, peças de teatro ou até mesmo de simples esquemas narrativos (Carou, 2002), sendo possível afirmar que a transcodificação intersemiótica de obras literárias para veículos audiovisuais é tão antiga quanto o próprio cinema.

Em Portugal, a adaptação de textos escritos para o cinema possui uma longa tradição, que teve início com o cinema mudo e se prolongou até ao sonoro. Tal como afirma Costa

(1978), em 1919 considerava-se que a “produção deve apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias (...) Eça, Camilo, Júlio Dinis, Abel Botelho são autores que podem assegurar o interesse do público” (Costa, 1978, p. 27).

Sempre foi costume a relação entre a literatura e as outras artes, nomeadamente o cinema, onde existe, inúmeras adaptações de textos escritos, por isso não é de admirar que quando a televisão começou com as suas emissões regulares, perante a necessidade de criar uma grelha de conteúdos também fizesse o mesmo, ou seja, a associação entre televisão e escrita como mote para determinados programas, remonta há bastante tempo atrás, sendo uma prática que ainda perpetua nos dias de hoje e tende a continuar.

Quer o cinema, quer a televisão, nos seus inícios, face à necessidade de encontrar histórias para narrar no ecrã, recorrem à literatura como fonte de ideias, sendo esta a realidade que remonta aos primeiros tempos destes meios audiovisuais e que tem continuado ao longo dos anos. Ainda hoje, textos de vários géneros (romances modernos ou banda desenhada) são adaptados inúmeras vezes para o ecrã, quer do cinema, quer da televisão, ou para outras formas de expressão artística.

Outra razão que motivou a adaptação de textos escritos para o ecrã, está relacionada com a garantia de sucesso comercial e lucro financeiro (McFarlane, 1996; Hayward, 2000). Em Portugal, por volta de 1919, numa linha de pensamento próxima da realidade internacional, defendia-se a ideia de que adaptar os autores clássicos era a garantia de “êxito comercial” (Costa, 1978, p. 27). Existe ainda outro aspeto que é relevante que está relacionado com as motivações culturais, ou seja, muitas adaptações são levadas a efeito por se tratar de autores reconhecidos que colocarão a sociedade em contacto com os seus clássicos. É aquilo que Hayward (2000) define por valor pedagógico, isto quer dizer que as adaptações literárias podem suscitar uma noção relativamente à sua “herança literária” (Hayward, 2000, p. 4).

A curiosidade ou o desejo de ver ganhar forma conceitos e conteúdos imaginados a partir da leitura de um romance, ou tal como é apresentada na terminologia de McFarlane (1996) “to see what the books look like” (McFarlane, 1996, p. 8).

A era sócio civilizacional em que vivemos é marcada pela emergência e pela proliferação de uma série de novas práticas estético-semióticas de configuração tecnológica e, num conjuntura civilizacional em que a televisão é a principal via de transmissão destas novas práticas com fortes influências socioculturais, salientamos a relação dinâmica (Rentschler, 1986; Bello, 2005) que é estabelecida entre o texto escrito e audiovisual no âmbito de um processo de adaptação para televisão.

A televisão é um importante veículo transmissor de conteúdos que têm origem em outras formas culturais, nomeadamente na literatura (Naremore, 2000; Bello, 2005). Sandra Reimão (2004) defende esta ideia, afirmando que “O livro (...) objeto de existência multissecular, passa a conviver, especialmente a partir do século XX, com outros meios de comunicação de massa e, entre eles, com a televisão” (Reimão, 2004, p. 14).

Por um lado, a linguagem televisiva herdou elementos de outras formas de expressão (Campos, 1994, p. 124), por outro lado, de forma a completar o seu reportório, a televisão foi fazendo referências constantes a outros veículos (Bulger, 2004; Reimão, 2004; Johnson, 2006).

Segundo Guimarães (2003), a relação entre a literatura e a televisão pode ser conflituosa e complexa e os mesmo argumentos que foram usados para sentenciar ou defender a transposição de textos para o cinema e teatro, também foram aplicados às adaptações televisivas, ou seja, a investigação sobre a adaptação de textos literários para a televisão está longe de gerar consensos. Se para uns esta aproximação é possível, para outros há que desacreditar de imediato qualquer contacto entre o “universo literário e o televisivo” (Guimarães, 1995, p. 7).

### **5.1. O Problema da adaptação**

A maior parte dos teóricos lamenta que o cinema, no rodopio de narrar uma história, recorra à literatura, por defenderem que o filme perde aquilo que chamam de específico fílmico (Curado, 2007). O que interessa “ao homem é o seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (Campos, 2003, p. 43), bem como, apropria-



se da literatura, uma vez que ela é “um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias” (Camargo, 2003, p. 9).

Segundo Johnson (2003), as relações entre o cinema e a literatura são complexas e caracterizam-se pela intertextualidade e tal como afirma Avellar (1994) “o que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está no livro (...) e inseri-la num filme” (Avellar, 1994, p. 124). Para Johnson (2003), a perseverança à fidelidade é um falso problema, pois “ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos” (Johnson, 2003, p. 42).

A literatura e o cinema são dois campos de produção distintos, cuja relação torna-se possível em razão da visualidade presente em determinados textos literários, permitindo a sua transformação em filmes, ou seja, a literatura serve de mote para a criação de outros signos e coloca em jogo, a linguagem dos meios e os valores subjetivos, culturais, políticos do produtor da peça cinematográfica. A linguagem de cada meio deve ser respeitada e “apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores do outro campo” (Johnson, 2003, p. 42).

Ao analisar as relações entre o texto literário e o cinematográfico, merecem respeito as características distintas de cada um deles, pois ao escrever um romance, o autor não o faz a pensar em roteiros para o cinema, mas sim, com objetivos literários.

A transformação de uma novela ou romance para o cinema é uma forma de interação entre os média, a qual dá espaço a interpretações, apropriações, redefinições de sentido, uma vez que o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos distintos. Sendo por isso fundamental que a adaptação dialogue “não só com o texto original, mas também com o seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (Xavier, 2003, p. 62).

A maioria das produções cinematográficas do século XX, segundo Aguiar (2003), seguiram ou perseguiram “enredos e personagens consolidados primeiro na literatura” (Aguiar, 2003, p. 119). O mesmo autor acredita que isso ocorra devido ao reconhecimento de determinados autores e obras, estando assegurado o sucesso dos seus filmes

provenientes de textos já consagrados, mas os realizadores transpõem para os seus filmes, as suas crenças, os seus objetivos e a sua estilística.

Existem muitos estudiosos que insistem na especificidade das linguagens, na arte pura e Bazin (1999) salienta que tal conceito se refere a uma realidade estética tão difícil de definir quanto de contrariar, uma vez que quando uma linguagem tem outras como referencia, existem “cruzamentos fecundos, há sedutores híbridos mas estéreis, há acasalamentos monstruosos” (Bazin, 1999, p. 83). Este autor acredita que as proximidades entre cinema e literatura aconteçam como resultado da convergência estética existente entre estes distintos meios de expressão e apesar de considerar absurdas as adaptações, reconhece que “elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e os ignorantes, ou se contentarão com o filme ou terão vontade de conhecer o modelo, e isso é um ganho para a literatura” (Bazin, 1999, p. 93).

O texto literário tem uma relação isolada com o leitor e tem como matéria-prima a linguagem e não a imagem, ao contrário do filme que é produzido para projeções em salas escuras, onde atinge um público determinado, pois o cinema não existe sem o mínimo de audiência imediata. Porém “a diferença dos dois meios não se reduz entre a linguagem escrita e visual” (Johnson, 2003, p. 42), mas sim o que é característico de cada um deles e se o cinema com toda a grandeza que dispõe, encontra dificuldades em fazer certas coisas que a literatura faz, o contrário também acontece.

Xavier (2003) afirma que o debate sobre a transformação da literatura para o cinema tem muitas dimensões, sendo uma delas a “fidelidade” ao texto de origem. Para o estudioso isso é infundado uma vez que “o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura” (Xavier, 2003, p. 62).

Os diálogos, as traduções, as adaptações colocam em discussão problemas ainda sem resolução, entre as expressões artísticas, pois “os limites entre cultura de massa e erudita, o original e a cópia são sempre redefinidos [porque] as adaptações estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes voltadas para públicos diferentes e heterogêneos” (Guimarães, 2003, p. 111). Francastel (1983) afirma que o cinema “sendo a mais recente das artes, deve aproveitar a contribuição da experiência das outras artes”

(Francastel, 1983, p. 175).

Segundo Plaza (2001), a literatura para a tradução não tem como objetivo alcançar no original um intérprete que gere consenso, mas pelo contrário, pretende penetrar no que há de mais essencial no signo”, porém “a leitura para a interpretação é a interpenetração nas qualidades materiais do signo que delimitam os carateres de seu Objeto Imediato” (Plaza, 2001, p. 36). Guimarães (2003) contrapondo as afirmações de Plaza (2001), salienta que o processo de adaptação do texto literário para o cinematográfico não acaba na transposição de um meio para o outro, porque esse processo é zeloso e permite uma série imensa de referências, sendo duas delas traduções ou (re)interpretações de significados.

Para Jozef (2010), existem várias maneiras de realizar a transposição de uma obra literária para o cinema. O adaptador ou realizador tem três possibilidades:

1. O realizador põe-se a serviço da obra e transmite o conhecimento da mesma para um público, fielmente;
2. O realizador realiza uma espécie de parceria e tenta complementar o texto literário com o acréscimo cinematográfico;
3. O realizador, através do seu toque pessoal no texto literário, afasta a obra literária do filme. O primeiro elemento da relação desce à qualidade de “matéria” e converte-se em sinónimo de pretexto ou ponto de partida.

O cineasta, ao adaptar um romance, dada a forçosa modificação, não o converte: apenas manipula uma espécie de paráfrase, ou seja, o romance como matéria-prima. O cineasta não se torna um tradutor de um autor, mas sim, num novo criador de outra forma artística.

Se por um lado, o romance limita-se por uma linguagem, uma audiência (muitas vezes reduzida) e uma criação individual, por outro lado, os limites do filme constituem-se de uma imagem móvel, uma audiência de massa e uma produção industrial.

Balazs (1970) reconhece o sucesso em ambas as formas, sendo o assunto ou história de ambos os trabalhos são idênticos, mas o conteúdo deles é diferente. O livro e o roteiro, a

ser filmado, são quase indistinguíveis, para além desse ponto de interseção, a obra e o filme divergem quanto à especificidade de cada um. E esse conteúdo diferente é adequadamente apresentado na forma modificada resultante da adaptação.

O cineasta, partindo da especificidade fílmica, deve focar o romance a ser metamorfoseado como matéria prima da realidade crua, de onde destacará personagens e eventos como novos conteúdos reguladores.

Sempre que se discute a temática da transcodificação fílmica de literatura, inevitavelmente, surge a problemática do grau de fidelidade ao texto-original, como critério de valoração e aceitação da qualidade da transposição intersemiótica.

## **5.2. Existe criatividade na adaptação?: a questão da fidelidade**

A questão da adaptação de um romance para o cinema nunca foi uma atividade pacífica. Os letrados argumentam a falta de fidelidade ao original ou a distância semiótica entre as duas linguagens. Os cinéfilos, por sua vez, argumentam que deve existir liberdade em qualquer trabalho de criação, pois tal como Eco (2003) afirma:

(...) a leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida (Eco, 2003, p. 12)

De fato, outro critério viável não há, “senão o de saber-se até que ponto o resultado, diferente ou parecido com o original, traidor ou submisso, autônomo ou dependente, detém qualidade” (Brito, 2006, pp. 75-76).

Um grande filme resulta numa história, num argumento. As grandes obras do cinema, desde sua origem, foram revezadamente adaptações e novidades. Os roteiristas seriam inaptos de descobrir, todos os anos, centenas de situações únicas, por isso, recorrem às obras-primas da literatura ou aos livros de sucesso. A frequência com que se adaptam obras literárias para o cinema faz com que o debate acerca da qualidade e mesmo da fidelidade dessas adaptações resulte em polémicas que muitas vezes são desnecessárias e

pouco produtivas (Gualda, 2010).

Existe um grande número de críticos que suportam a adaptação. Philippe Durand (1982) afirma que o processo da adaptação é altamente aconselhável, já que romance e filme possuem a mesma vocação. André Bazin (1987) apresenta dois argumentos em favor da adaptação, um de cunho histórico e social e outro mais prático: o cinema tornou-se uma arte popular para chegar a todas as camadas sociais; além disso, o cinema, ao adaptar as grandes obras, proporciona um maior acesso aos clássicos que depois da exibição das adaptações, a procura por novas edições das obras cresce vertiginosamente.

Entretanto, existem críticos que não defendem a relação entre a obra visual e a literária, acreditando ser impossível qualquer tentativa de aproximação. Claude Gauteur, em *Eloge de la spécificité* (1958), acredita que nem toda obra literária possa ser transposta para o cinema, e sua defesa radicaliza o conceito de especificidade. Segundo ele, essa intransponibilidade é mútua, ou seja, não é só da literatura, mas do próprio cinema, que, sendo também uma linguagem específica, não encontra equivalentes noutras formas da linguagem.

O adaptador, por mais fiel que seja à obra inicial, acaba com certos episódios de forma a aumentar outros que lhe parecem bem mais interessantes a seus propósitos, já que a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios de expressão do romance e do filme. Como explica Sadoul (1956): “Algumas passagens, esboçadas apenas pelo escritor, fornecem-lhe, através de sua ampliação, o equivalente visual de certos comentários ou descrições que o cinema não pode transplantar” (Sadoul, 1956, p. 83). Nesse sentido, a adaptação é um processo baseado no fato de que as modificações são forçadas no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o meio visual (Bluestone, 1973, p. 219).

Haroldo de Campos (1976) propõe uma teoria de tradução como recriação, pois a impossibilidade de traduzir mensagens estéticas é evidente uma vez que teremos em outra língua uma outra informação estética, autónoma, “mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (Campos, 1976, p. 24).

Sendo assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original, pois “para realizar uma tradução recreativa, o tradutor precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida” (Johnson, 1982, p. 6). Desta forma, o processo de adaptação intersemiótica pode ser entendido como uma “forma de transmutação, recriação e, mesmo, leitura crítico e artística da obra original, revitalizando-a e gerando uma outra informação estética, autônoma” (Martins, 2007, p. 151). Por outras palavras, com frequência, as adaptações devem moldar ao gosto do dia os velhos temas, ou adaptá-los abertamente.

Tal como defende Sadoul (1956), nunca se poderá jamais filmar um romance ou uma peça de teatro ao pé da letra, seguindo exatamente o original, pois “O cinema mostra. O escritor, pelas palavras, invoca ou descreve” (Sadoul, 1956, p. 82). Isso significa, segundo Diniz (1999), que,

(...) a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora (Diniz, 1999, pp. 32-33)

A maioria das obras cinematográficas não está interessada em analisar o sentido intrínseco ao texto, mas sim as condições de produção dos seus sentidos potenciais. Nesse aspeto, o realizador de um determinado filme não cumpre apenas a tarefa do tradutor, mas também de leitor, ou seja, aquele que constrói o sentido. O texto, produto da tradução, contém de maneira implícita “toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural. Pode-se, portanto, definir o texto como o conjunto de reativações de leitura e tradução é uma delas” (Diniz, 1999, p. 28).

Segundo Diniz (1999), existem cinco categorias que devem ser consideradas para a análise de qualquer tradução: conhecimento, credibilidade, autoridade, imagem de um texto, autor ou cultura que o tradutor quer projetar e a audiência, ou seja, o público-leitor a quem a tradução se destina.

Se o ato de filmar pode ser visto como o de cortar o espaço a partir da escolha de um certo

ângulo (posição que a câmara toma em relação ao que ela filma) com uma finalidade expressiva, podemos afirmar que filmar é uma atividade de análise. Após esse processo, na composição do filme, as imagens filmadas são colocadas umas após as outras. Esta junção das imagens é conhecida por montagem, sendo uma atividade de síntese (Bernardet, 1985).

Existe um processo de manipulação que ocorre em qualquer tipo de arte: quando o realizador interfere, ele elege um objetivo específico, pré-determinado e deixa claro a sua preferência. Sendo assim, torna-se inútil qualquer interpretação do cinema como reprodução do real, para Corseuil e Caughie (2000):

A técnica do diretor de cinema – olhando diretamente mas não dirigindo o olhar – é uma forma de descobrir um significado que estava lá esperando para ser descoberto. Para um, o olhar do espectador é para ser dirigido, sua visão do mundo moldada e mudada; para outro, o espectador, em um ato de identificação imaginativa, descobre o significado do mundo que estava previamente oculto no barulho e distração (Corseuil e Caughie, 2000, p. 119)

Numa narrativa, a responsabilidade moral do narrador está comprometida com os julgamentos de valor que ele atribui (ou recusa atribuir) aos acontecimentos que narra. Nada num filme é ideologicamente neutro, e a partir do momento em que o cineasta interfere, em outras palavras, focaliza a câmara, adota determinado tom, e os elementos socializados e mesmo os não socializados tornam-se ideologicamente compromissados (Bremond, 1973).

A questão da fidelidade radicaliza-se em torno de exigências que identifiquem a obra original, quando se chega ao ponto de acreditarmos que ao adaptar para o ecrã está-se a levar a cabo uma tradução literal. Uma cópia em sentido de decalque, ou seja, uma transposição no sentido de reprodução absoluta do texto literário. O importante é verificar, contudo, que cada realizador ao adapta um texto literário, pode optar por aproximar-se das marcas semiótico-discursivas do texto literário ou afastar-se delas, ainda que não totalmente (Sousa, 2012).

Fiscalizar e regular esteticamente a adaptação para o cinema ou televisão, em termos de restrita fidelidade ao texto literário, apaga, teoricamente, a conceptualização deste como

entidade criadora de uma imensidão de possibilidades significativas procedentes da elasticidade e criatividade da linguagem literária nos seus usos metafóricos e topológicos.

O fato de recriar implica o risco de que o produto refeito perca em relação ao original, mas, em muitos casos, sucede que a adaptação resulta melhor do que o próprio original, dando vida a algo que inicialmente tendia a não ser bem-sucedido. Isto ocorre devido ao fato de o material da história se prestar melhor para outro tipo de suporte dramático. A adaptação “implica em escolher uma obra adaptável, isto é, que possa ser transformada sem perder qualidade e nem todas as obras se prestam a esse género de trabalho” (Comparato, 1992, p. 235).

Em regime de adaptação deve ter-se em conta que se está em contexto de arte que procura não só uma interpretação do objeto literário, mas essencialmente a sua reconfiguração estética. O realizador que adapta literatura distancia-se do leitor que a lê, já que procede a um redimensionamento do livro numa nova obra de arte. Sendo em arte ilimitada a liberdade de criar, não se pode pensar em regulamentações ou instruções estritas sempre que o cinema ou a televisão escolham fazer-se a partir da literatura. A literatura a ser adaptada posiciona-se como um material estético destinado a um outro campo da estética, no qual poderá beneficiar com uma criação/ invenção.

Caberá ao autor ceder o seu texto para uma operação intersemiótica, sabendo antecipadamente que, caso se trate de meios audiovisuais, adaptar deverá significar uma reescrita, ou reinterpretação da sua obra. Por essa razão, Umberto Eco (2003) defende que um escritor não deve fornecer interpretações da sua própria obra, caso contrário não escreveria um romance, que é uma máquina de interpretações.

Em suma, a fidelidade que exhibe a crítica sempre que acusa de traição as transposições semióticas que não reivindicam a tradução literal da literatura, supõe um frontal desalinho com a ideia de que existe na obra de arte uma substância que dela se desprende e esvoaça como gratuita oferta à utilização por parte de quem a recolhe.

O processo de adaptação é um prolongamento e uma ampliação de uma essência originária de um texto-fonte, mas se o coeficiente ou o grau de derivação for de tal ordem que as estruturas semântico-narrativas e discursivas do texto literário se encontrem



praticamente subvertidas no texto fílmico, sobrando apenas, neste, a presença de uma ou outra mera referência ao texto-original, não estaremos, com certeza, frente a uma adaptação, mas tão somente perante uma criação cinematográfica ou televisiva original, pontualmente inspirada num texto literário. Assim, muitos textos fílmicos, embora tenham como matriz, ou elemento gerador, um texto literário, não se podem considerar adaptações deste.

## **PARTE II– *The Handmaid’s Tale***

---

Nesta segunda parte do trabalho, irão ser mostrados os métodos utilizados neste estudo de forma a analisar a transposição da obra de Atwood para a série de Bruce Miller, onde serão apresentadas as principais diferenças devidamente comprovadas.

## **1. Metodologia**

Para este projeto de investigação adotamos como metodologia o estudo de caso (*The Handmaid's Tale*: o livro e a série), uma vez que este método visa compreender os fenómenos que analisa; a análise do discurso (perceber as diferenças que ocorrem no processo de transposição da obra de Atwood para a série de Miller) e a transposição do papel para o ecrã, onde serão apresentados os conceitos importantes para a realização deste estudo.

Uma vez que os métodos quantitativos são utilizados apenas quando se pretende medir reações, opiniões, sensações, atitudes, hábitos, etc. de um público-alvo, através de uma amostra que o represente estatisticamente comprovada (Fonseca, 2002; Wainer, 2007; Manzato e Santos, 2008; Gerhardt e Silveira, 2009), consideramos que este tipo de medição não deve ser feita num projeto de investigação desta natureza.

A principal vantagem da abordagem qualitativa, em relação à quantitativa, diz respeito à profundidade e à abrangência, ou seja, o valor das evidências que podem ser recolhidas através de inúmeras fontes, tais como: entrevistas, observações, análise de documentos, entre outros, que permitem ao investigador obter detalhes informais e relevantes, dificilmente alcançados com a abordagem quantitativa, admitindo também uma relação bem mais próxima e sistemática do objeto de estudo, diferentemente da abordagem quantitativa que procura interpretar determinado objeto de estudo, segundo a definição de variáveis, que às vezes, não podem ser totalmente identificadas e analisadas com a aplicação de ferramentas estatísticas.

### **1.1. Métodos qualitativos**

Segundo os cientistas da sociologia e antropologia, pioneiros no uso da pesquisa qualitativa, as ciências sociais têm a sua especificidade. Habitualmente, o objeto de estudo envolve pessoas que atuam segundo os seus valores, sentimentos e experiências, que estabelecem relações próprias, que estão inseridas num ambiente alterável, onde os aspetos culturais, económicos, sociais e históricos não são possíveis de controlar, mas sim de difícil interpretação, generalização e reprodução (Fortin, 2009; Guerra, 2014).

Nos métodos qualitativos, o cientista tem como objetivo aprofundar-se na compreensão dos fenómenos que estuda (ações dos indivíduos, grupos ou organizações em seu ambiente ou contexto social), interpretando-os segundo a perspectiva dos próprios sujeitos que participam da situação, sem se preocuparem com a representatividade numérica, generalizações estatísticas e relações lineares de causa e efeito. Assim sendo, temos os seguintes elementos fundamentais num processo de investigação:

- 1) a interação entre o objeto de estudo e investigador;
- 2) o registo de dados ou informações coletadas;
- 3) a interpretação/ explicação do investigador.

Para os positivistas, a pesquisa qualitativa é considerada subjetiva e não científica, uma vez que não atua com dados matemáticos que permitem descobrir relações de causa e efeito no tratamento estatístico. Minayo (2008) destaca que na pesquisa qualitativa, o importante é a objetivação, pois ao longo da investigação científica é preciso reconhecer a dificuldade do objeto de estudo, rever criticamente as teorias sobre o tema, estabelecer conceitos e teorias relevantes, usar técnicas de recolha de dados adequadas e, por fim, analisar todo o material de forma específica e contextualizada. Para a referida autora, a objetivação contribui para afastar a incursão excessiva de juízos de valor na pesquisa: são os métodos e técnicas adequados que permitem a produção de conhecimento admissível e reconhecido.

A pesquisa qualitativa pressupõe que o investigador fará uma abordagem empírica de seu objeto. Para tal, ele parte de um marco teórico-metodológico predeterminado, para depois preparar os seus instrumentos de recolha de dados, que se bem elaborados e bem aplicados irão fornecer uma riqueza única ao investigador. Com posse desses dados, resta analisá-los, segundo as suas categorias analíticas, e desta forma proceder a uma discussão dos resultados de sua pesquisa. Segundo *Denzi et al.* (2006), a pesquisa qualitativa envolve:

(...) o estudo do uso e a coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de casos; experiência pessoal; introspeção; história de vida; entrevista; artefactos; textos e produções culturais; textos observacionais/registros de campo; históricos interativos e visuais – que descrevem momentos significativos rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos.

Portanto, os pesquisadores dessa área utilizam uma ampla variedade de práticas interpretativas interligadas na esperança de sempre conseguirem compreender melhor o assunto que está ao seu alcance. (Denzin et al. 2006, p. 17)

De acordo com Minayo (2008), os mecanismos de trabalho de campo na pesquisa qualitativa permitem uma intercessão entre o marco teórico-metodológico e a realidade empírica. Esse manual irá oferecer algumas considerações sobre os mais recorrentemente usados, ou seja: entrevista, observação e *focus group*.

## **1.2. Estudo de caso**

Neste ponto do nosso trabalho, procuramos fazer uma sistematização das características dos estudos de caso, as vantagens da sua utilização, os aspectos de recolha de informação, bem como, o papel do investigador que contribuíram para o nosso projeto de análise da obra e da série *The Handmaid's Tale*.

O primeiro passo para que o investigador possa iniciar uma pesquisa é a definição do objetivo e a abordagem (qualitativa, quantitativa ou uma combinação destas). Nesse sentido, Selltitz, Jahoda e Detsch (1974) classificam as pesquisas sociais em três grupos: estudos exploratórios, estudos descritivos e estudos que verificam hipóteses causais, também denominada por Gil (2007) como pesquisa explicativa.

Os estudos exploratórios são “todos aqueles que buscam descobrir ideias e soluções, na tentativa de adquirir maior familiaridade com fenômeno de estudo” (Selltitz, Jahoda, Deutsch, 1974). A pesquisa descritiva expõe características de determinada população ou de determinado fenômeno. Pode ainda estabelecer correspondências entre as variáveis e definir a sua natureza. Não tem compromisso em esclarecer os fenômenos que descreve, embora sirva de base para tal explicação (Vergara, 2004), de maneira, que os investigadores neste tipo de investigação têm preocupação prática, como acontece com a pesquisa exploratória (Gil, 2007). Já a pesquisa explicativa (ou causal) procura identificar os fatores que contribuem para a ocorrência de determinado fenômeno, deste modo, procura explicar a razão dos acontecimentos (Fodoy, 1995; Gil, 2007; Vergara, 2004).

Neste estudo apresentado utilizamos a pesquisa descritiva de forma a expormos as principais diferenças encontradas na transposição do livro para o ecrã e a pesquisa explicativa, para tentarmos perceber o porquê de tais dissemelhanças terem acontecido.

O objetivo de um estudo de caso é recolher informações detalhadas e sistemáticas sobre um fenómeno (Patton, 2002). É um procedimento metodológico que enfatiza entendimentos contextuais, sem nunca esquecer da representatividade (Llewellyn e Northcott, 2007), centrando-se na compreensão da dinâmica do contexto real (Eisenhardt, 1989) e envolvendo-se num estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que se permita o seu vasto e detalhado conhecimento (Gil, 2007).

Um estudo de caso é uma história de um fenómeno passado ou atual, elaborada segundo múltiplas fontes de provas, que pode incluir dados da observação direta e entrevistas sistemáticas, bem como, pesquisas em arquivos públicos e privados (Voss, Tsikriktsis e Frohlich, 2002). É sustentado por um referencial teórico, que direciona as questões e proposições do estudo, agrupa uma gama de informações obtidas por meio de diversas técnicas de levantamento de dados e evidências (Martins, 2008).

Segundo Yin (2005, p. 32), o estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenómeno contemporâneo dentro do seu contexto da vida real adequado quando as “circunstâncias são complexas e podem mudar, quando as condições que dizem respeito não foram encontradas antes, quando as situações são altamente politizadas e onde existem muitos interessados” (Llewellyn e Northcott, 2007). Martins (2008) salienta que mediante uma imersão profunda e exaustiva num objeto delimitado, o estudo de caso possibilita a introdução numa realidade social, não conseguida plenamente por um levantamento da amostra e a avaliação exclusivamente quantitativa.

Os principais benefícios na condução de estudo de caso são:

- a) o aumento da compreensão e do entendimento sobre os eventos reais contemporâneos (Miguel, 2007), além de permitir uma descrição (Eisenhardt, 1989; Roesch, 1999);
- b) o teste de uma teoria existente (Eisenhardt, 1989; Voss, Tsikriktsis e Frohlich, 2002; Gummesson, 2007);

c) o desenvolvimento de uma nova teoria (Voss, Tsikriktsis e Frohlich, 2002; Gummesson, 2007; Miguel, 2007; Alcázar, Fernández e Gardey, 2008).

A realização de um estudo de caso não é uma tarefa fácil, exige tempo e dedicação do investigador e, frequentemente, “os trabalhos são sujeitos a críticas em função de limitações metodológicas na escolha do(s) caso(s), análise dos dados e geração de conclusões suportadas pelas evidências” (Miguel, 2007, p. 217).

Yin (2005) salienta que muitos estudiosos demonstram certo descrédito em relação à estratégia de estudo de caso, devido:

- (a) à falta de rigor nas investigações;
- (b) fornecem pouca base para generalizações;
- (c) consomem muito tempo.

Com outros argumentos, Llewellyn e Northcott (2007) destacam as principais críticas que a academia impõe à estratégia de estudo de caso, como “[conclusões] pontuais, infundadas e subjetivas” (Llewellyn e Northcott, 2007, p. 196), além de considerarem que o estudo de caso é uma estratégia de pesquisa anticientífica.

O estudo de caso faz sentido se assentar num desenho metodológico rigoroso, partindo de um problema iniciado com “porquê” ou “como” e onde sejam claros os objetivos e o enquadramento teórico da investigação. O problema poderá decompor-se em proposições e estas, por sua vez, em questões orientadoras. Terão de ser identificadas a(s) unidade(s) de análise e de desenhar os instrumentos de recolha da informação. Deve também ser feita o registo necessário e a classificação da informação a partir das múltiplas fontes de evidência; proceder à triangulação da informação para dar resposta às questões orientadoras e, por fim, filtrar criticamente a problemática estudada com os elementos conceptuais teóricos que fundamentaram o estudo (Meirinhos, Osório, 2010).

### 1.3. Análise do discurso

O criador da análise do discurso é Michel Pêcheux, um filósofo francês que fundou a escola francesa de análise do discurso na década de 1960. É uma técnica muito usada no campo da linguística e das ciências sociais. O objetivo desta análise é compreender as condições de produção e detenção dos significados dos textos a serem analisados.

Esta técnica foi utilizada para analisar o cruzamento entre a análise documental da primeira temporada de *The Handmaid's Tale* e o livro de Margaret Atwood que permitiu fazer a análise do conteúdo a partir da intersemiótica, tendo-se criado um conjunto de separadores que serão analisados: exploração dos cenários; o nome da protagonista; a personalidade de June; a complexidade de Serena Joy; a diversidade em Gileade; a tomada de poder; a imagem do país para o mundo; caracterização do comandante e da esposa; a mãe de Offred; o pai de June; Hannah (a filha) está viva; caracterização de Hannah; a gravidez de Offred; Luke (o marido) está vivo; Econoesposas; o olho de Janine; insanidade de Ofwarren; Cora; o salvamento; Ofglen: traidora de género; fuga e chegada de Moira ao Canadá; o final e a relação entre as personagens.

A análise do discurso constitui-se como uma proposta de interpretar novos métodos de leitura, estabelecendo um conflito entre as diferentes ideias contidas num texto, problematizando-as. Esta técnica tem como primordial objetivo despertar no leitor uma capacidade de desvendar as diversas probabilidades de leitura e interpretação num texto. Convém destacar também, que não existe um texto carecido de discurso, pois umas simples palavras, por si, não são capazes de garantir a significação num determinado contexto.

A fim de possibilitar uma maior compreensão, é necessária a definição das diferentes modalidades textuais. Desprendendo-se da ideia de texto como, simplesmente, uma associação progressiva de palavras registadas numa superfície, e passando a compreendê-lo como toda e qualquer estrutura de transmissão de discurso (fotos, imagens, partituras, entre outros).

Segundo Orlandi (2005), um discurso “corresponde [ao] domínio analítico do ‘texto’, constituído pela relação da língua com a exterioridade” (Orlandi, 2005, p.74), o que



significa dizer que cada ideia, contida num texto, relaciona-se com tudo que já foi anteriormente produzido numa mesma área de conhecimento. Como consequência de tal relação, os termos e vocábulos utilizados na produção de um texto não têm o seu significado necessariamente explícitos naquele enunciado, uma vez que o léxico ganha significação própria para aquela área em cada novo texto produzido.

Através dessa linha de estudo, a análise do discurso, que atravessa diversas áreas de conhecimento, um distanciamento do texto torna-se possível, concedendo liberdade a uma maior interpretação não só daquilo que é dito, como também daquilo que não foi esclarecido nesta produção em análise. Sendo assim, não só um resultado desse processo, mas também um instrumento por ele utilizado, a interação entre diversos enunciados que são materializados no mesmo contexto.

Segundo Pêcheux (1969) é impossível analisar um discurso como um texto, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre ela mesma, mas é necessário referi-lo ao conjunto de discursos possíveis segundo um estado definido das condições de produção.

A análise do discurso aplica-se nos estudos que pretendem analisar a linguagem, tanto de senso comum como de discursos políticos, e fundamenta-se no materialismo histórico, na própria linguística e na teoria do discurso. Também a teoria da subjetividade, de cunho psicanalítico, é adotada para a compreensão dos significados (Minayo, 2008). Segundo o próprio Pêcheux (1988), os pressupostos da análise de discurso são:

- a) o sentido de uma palavra não existe em si mesmo, pois expressa ideologias existentes no contexto sócio histórico em que a palavra ou expressão foi produzida;
- b) todo o discurso dissimula na sua relação com as ideologias, à medida em que se propõe transparente.

Os defensores desta técnica afirmam que um texto deve ser considerado como uma unidade significativa, revelador de conteúdos situacionais dos seus falantes e dos seus discursos. Toma-se como princípio que não existe discurso sem sujeito, não existe também sujeito descontextualizado, portanto, não existe discurso sem ideologias. A produção de discursos faz parte de um sistema social dado, e esse sistema social possui uma lógica.

Vale salientar que a análise de discurso tem como objeto de estudo a análise de uma unidade denominada como texto. A palavra texto é um conceito. Um texto pode ser uma simples palavra, pode ser conjunto de frases ou até um documento completo. Porém, texto distingue-se de discurso. O discurso é uma linguagem em interação e representa relações estabelecidas.

A palavra discurso é um conceito teórico metodológico, enquanto que texto é um conceito de caráter analítico. O texto é uma unidade montada com fins de análise, pois ele contém a totalidade da linguagem, as relações de força nela estabelecidas, os seus sentidos e os próprios movimentos do falante em relação aos seus ouvintes. Salienta-se aqui que até o silêncio deve ser observado e analisado, pois ele tem suas condições de produção: o dito e o não dito são igualmente importantes e formam um jogo de cena. Tanto há silêncios que dizem como há falas que silenciam (Minayo, 2008).

Para a realização da análise do discurso, Pechoux (1988) afirma que é preciso que o investigador realize algumas ações:

- a) Primeiro, deve-se estudar as palavras do texto: quais são os seus termos constituintes, adjetivos, substantivos, verbos e advérbios, até que se compreenda a construção das frases;
- b) Em seguida, cada frase deve ser dividida em proposições. Isso exige operações linguísticas para restabelecimento de ordem, reagrupamento de termos e explicitação de proposições ocultas. O investigador deve, em termos práticos, refazer o discurso, para que as proposições possam ir sendo reduzidas a unidades mínimas;
- c) As unidades mínimas são possíveis em função dos mecanismos de produção dos discursos, pois estes envolvem a “repetição do idêntico”, de formas diferenciadas. Ou seja, procura-se, por trás de alterações, a unidade que dá sentido ao conjunto;
- d) Por fim, elabora-se a análise, considerando a produção social do texto como produtora do seu sentido.

#### **1.4. Transposição do papel para o ecrã**

A relação semiótica da poesia com as artes, design e tecnologias representa outra maneira de dar continuidade, na história, dos expedientes não apenas verbais que os Homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou, pelo contrário, assumir a inadequação fundamental da linguagem ao real.

Samoyault (2008), ao refletir sobre a literatura com base na intertextualidade, também contribui para as reflexões que este estudo está desenvolvendo:

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais (Samoyault, 2008, p. 9)

Essa história da literatura existe e faz parte de todos os instrumentos teóricos de que se valem a história, a crítica e a teoria literária, para compreenderem as obras literárias. A própria história da tecno-arte-poesia é uma história da sua origem e dos seus diálogos intersemióticos com outros textos. Sob o ponto de vista da semiótica, à história dos expedientes verbais, pode-se acrescentar a dos expedientes não verbais, ela poderia ser denominada de história das negociações da poesia com os signos verbais e não verbais e poderíamos datá-la a partir do final do século XIX, incluindo alguns anunciadores dos séculos anteriores.

A intertextualidade, conceito que Julia Kristeva (1974) desenvolveu pode ser compreendida a partir dos seguintes parágrafos:

(...) O estatuto da palavra define-se, então, a) horizontalmente: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário; e b) verticalmente: a palavra no texto está orientada para o corpus anterior ou sincrônico. Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, enquanto propriamente discurso. Fundese, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto)

coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (texto). Em Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar de noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (Kristeva, 1974, p. 65)

Ao estabelecer eixos (horizontal e vertical), Kristeva (1974) aponta para um tipo de leitura que pode ser entendida como não linear:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos (Kristeva, 1974, p. 174)

O espaço textual múltiplo depende do quadro de referências de cada leitor, mas a relação entre textos representa as reflexões da década de 1960, especialmente com o desenvolvimento dos estudos semióticos nas suas relações com as artes, a literatura e a poesia. Por exemplo, o comunicado *A arte como facto semiológico*, de Mukarovsky (1997, pp. 11-17), importante estudo para a compreensão e delimitação da semiologia das artes, apresentado no VIIIème Congrès International de Philosophie à Praga, em 1936, vai ser publicado em livro no ano de 1966:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo (Kristeva, 1974, p 60)

A intermedialidade de Dick Higgins (1967) foi um conceito elaborado em 1963-1964 para descrever as atividades frequentemente problemáticas e interdisciplinares que ocorriam entre géneros que se tornaram preeminentes nos anos de 1960: desenho e poesia, pintura e teatro, *performance* e poesia falada etc. Esses novos géneros foram responsáveis pelo desenvolvimento de várias designações mais adequadas, como poesia visual, arte performática, poesia sonora etc.

A transmedialidade ou transmedialização (Wenz, 2004; Wirth, 2006) é a transferência do texto de um meio para outro. Wenz (2004) retomou o conceito de transmedialização que Bruhn (2001) usou para a música, o adaptou para o texto digital, para chegar à seguinte classificação: integração (conceito de intermídia de Higgins), inflexão (criação de textos espaciais e por meio de programas, cujo exemplo, é a linguagem VRML), adaptação ou texto como modelo de base de dados, e interpretação de um papel (a passagem de uma novela impressa para um jogo de computador).

A intertextualidade pensada por Kristeva (1969) sai das fronteiras do signo linguístico para abranger os signos verbais e não verbais, numa rede de intercomunicações e possibilidades ilimitadas (Ascensão, Babo, Torres, 2014).

## **2. *The Handmaid's Tale*: estudo caso**

*The Handmaid's Tale* (*A História de Uma Serva* em português) é um romance distópico de 1985 da autora canadiana Margaret Atwood. Situado na Nova Inglaterra num futuro próximo, que agora é parte de uma teocracia totalitária fundamentalista cristã que derrubou o governo dos Estados Unidos.

A obra explora os temas da subjugação das mulheres e os vários meios pelos quais elas perdem individualismo e independência. O título do romance ressoa os componentes de *Os Contos de Cantuária de Geoffrey Chaucer*, que compreende uma série de histórias conectadas.

*The Handmaid's Tale* ganhou o Prémio do Governador Geral de 1985 e o primeiro Prémio Arthur C. Clarke em 1987, bem como, foi nomeado para o Prémio *Nebula* de 1986, o Prémio *Booker* de 1986 e o Prémio *Prometheus* de 1987.

A história passa-se num futuro muito próximo e tem como cenário uma república onde não existem mais jornais, revistas, livros nem filmes, tudo foi queimado. As universidades foram extintas. Também já não há advogados, porque ninguém tem direito a defesa. Os cidadãos considerados criminosos são fuzilados e pendurados mortos no muro, numa praça pública de forma a servir de exemplo enquanto os seus corpos

apodrecem à vista de todos.

No Estado teocrático e totalitário de Gilead, as mulheres são as vítimas preferenciais, anuladas por uma opressão sem precedentes. O nome dessa república é Gilead, mas já foi Estados Unidos da América. As mulheres de Gilead não têm direitos. Elas são divididas em categorias, cada qual com uma função muito específica no Estado existem as Esposas, as Martas, as Aias e as Econoesposas.

À pobre Offred, a protagonista, coube a categoria de aia, o que significa pertencer ao governo e existir unicamente para reproduzir. Offred tem 33 anos. Antes, quando o seu país ainda se chamava Estados Unidos, ela era casada e tinha uma filha. Mas o novo regime declarou adúlteros todos os segundos casamentos, assim como as uniões realizadas fora da religião oficial do Estado. Era o caso de Offred. Por isso, a sua filha lhe foi retirada e dada para adoção, enquanto que a protagonista foi obrigada a tornar-se aia, sem nunca mais ter notícias de sua família. É uma realidade terrível, mas o ser humano é capaz de se adaptar a tudo.

Com esta história, Margaret Atwood leva o leitor a refletir sobre liberdade, direitos civis, poder, a fragilidade do mundo tal qual o conhecemos, o futuro e, principalmente, o presente.

*The Handmaid's Tale* já foi adaptada para diversos formatos: áudio, filme, rádio, espetáculo e televisão.

### Áudio

- Um audiolivro do texto integral, lido por Claire Danes, ganhou o Prémio *Audie* 2013 na categoria de ficção;
- Em 2014, a banda canadiana *Lakes of Canada* lançou o seu álbum *Transgressions*, que pretende ser um álbum conceitual inspirado na obra *The Handmaid's Tale*;
- No álbum *Shady Lights* de 2017, Snax (músico) faz referência ao romance e adaptação cinematográfica, especificamente o personagem de Serena Joy, na música *Make Me Disappear*. O primeiro verso diz: *You can call me Serena Joy*,

*Drink in hand, In front of the TV, I'm teary eyed, Adjusting my CC (...).*

## **Filme**

- O filme de 1990 *The Handmaid's Tale* foi baseado no roteiro de Harold Pinter e dirigido por Volker Schlöndorff.

## **Rádio**

- Uma adaptação dramática do romance para rádio foi produzida para a BBC Radio 4 por John Dryden em 2000;
- Uma adaptação dramática canadiana para o rádio foi escrita pelo dramaturgo Michael O'Brien e produzida na Rádio CBC em 2002.

## **Espetáculo**

- Uma adaptação para o palco escrita e dirigida por Bruce Shapiro tocou na Universidade Tufts em 1989;
- Uma adaptação de ópera de Poul Ruders, sobre a obra, estreou em Copenhague em 6 de março de 2000, e foi realizada pela Ópera Nacional da Inglaterra, em Londres, no ano de 2003;
- Uma adaptação para o teatro do romance, de Brendon Burns, para o *Haymarket Theater*, em Basingstoke, na Inglaterra, percorreu o Reino Unido em 2002;
- Uma adaptação de balé, coreografada por Lila York e produzida pelo Royal Winnipeg Ballet, estreou a 16 de outubro de 2013;
- Um musical, adaptado do romance, de Joseph Stollenwerk, estreou nos EUA em janeiro de 2015.

## Televisão

- *Hulu* produziu uma série de televisão baseada no romance, estrelado por Elisabeth Moss como Offred.

### 2.1. Os fatos reais que inspiraram *The Handmaid's Tale*

Margaret Atwood no artigo que escreveu para o *The New York Times* afirma que a sua história foi baseada nos dias de hoje: “In the wake of the recent American election, fears and anxieties proliferate. Basic civil liberties are seen as endangered, along with many of the rights for women won over the past decades, and indeed the past centuries” (Atwood, 2017a).

Mas a autora do livro, a canadiana Margaret Atwood, afirma que este não se refere apenas ao futuro. Segundo ela, tudo que está na obra já ocorreu alguma vez na história, quer seja num Estado totalitário, num regime militar ou numa ordem religiosa.

No artigo que Atwood escreveu para o *The New York Times*, em 2017, a autora afirma que:

One of my rules was that I would not put any events into the book that had not already happened in what James Joyce called the “nightmare” of history, nor any technology not already available. No imaginary gizmos, no imaginary laws, no imaginary atrocities. God is in the details, they say. So is the Devil. (Atwood, 2017a)

Em abril de 2018, estreou a segunda temporada da série no *Hulu* e no passado dia 6 de junho de 2019 estreou a terceira temporada da série que ao longo dos anos vem recebendo vários prémios e nomeações.

## As roupas

Todos os detalhes foram pensados de forma a tornar *The Handmaid's Tale* numa série cheia de significados, simbologias e com o guarda-roupa não foi diferente. Em *The*



*Handmaid's Tale*, as roupas marcam a diferença entre as aias e as mulheres dos comandantes, tendo por isso um papel fundamental.

As esposas dos comandantes usam o azul da pureza, da Virgem Maria, enquanto as aias, mulheres férteis que são usadas para reprodução, usam um traje vermelho, cor utilizada durante o parto de Maria Madalena (Atwood, 2017a).

“Many totalitarianisms have used clothing, both forbidden and enforced, to identify and control people”, escreve Atwood no artigo que escreveu para o *The New York Times*, citando como exemplo as estrelas amarelas que judeus foram obrigados a usar na Alemanha nazista, para se diferenciar dos arianos e o roxo romano, cor que simbolizava as classes imperiais em Roma.

### **Fertilidade**

No livro, a justificação para a infertilidade da população deve-se ao ambiente tóxico: “(...) o ar ficou demasiado cheio de químicos, raios, radiação, a água estava repleta de moléculas tóxicas, tudo isso leva anos a ser limpo e, sobretudo, impregna-se no nosso corpo” (Atwood, 2018, p. 130), diz a personagem que narra a história, Offred. As chances de ter um filho saudável, no livro, “são uma em quatro, aprendemos nós no Centro” (Atwood, 2018, p. 130).

A autora (Atwood, 2017a) afirma que, atualmente, estudos na China, país que sofre com problemas ambientais, mostram uma queda de fertilidade nos homens que pode originar na diminuição da população chinesa no futuro.

### **Controle de mulheres e bebés**

Atwood (2017a) afirma que o controle das mulheres e dos bebés é uma característica de todos os regimes repressivos no mundo, cita especificamente dois episódios da história que lembram o caso dos bebés de Gilead, que eram afastados das mães biológicas, as aias, após o nascimento. Um deles é o *Lebensborn*, programa nazista de “aperfeiçoamento” da raça ariana defendido pelo chefe da SS e braço-direito de Hitler, Heinrich Himmler. Um dos objetivos do programa era evitar abortos, que estavam em alta na época, criando

famílias valiosas racial e geneticamente e com muitas crianças.

O segundo caso é o do sequestro de bebês de militantes da esquerda durante a ditadura argentina (1973-1986). Mais de quinhentos bebês nascidos em prisões foram sequestrados e adotados por defensores do regime. O objetivo era tanto afirmar a força do regime quanto reorganizar a sociedade, entregando filhos de “subversivos” a famílias que os criassem segundo as ideologias ao regime (Atwood, 2017a).

### **Proibição de ler**

Uma das proibições mais marcantes da República de Gilead em *The Handmaid's* é o fato de o governo suprimir o direito das mulheres de ler: “Livros, livros e mais livros, ali mesmo à vista, sem cadeados, sem caixas. Não admira que não possamos aqui entrar. É um oásis do proibido. Tento não ficar a olhar” (Atwood, 2018, p. 158).

No livro *Offred* relata que centenas de livros foram queimados, com o objetivo de evitar que a lei fosse burlada, “Também havia homens entre as mulheres, e os livros eram revistas. Devem ter-lhes deitado gasolina, porque as chamas eram projetadas muito alto” (Atwood, 201, p. 50). O simples ato de ler fosse o que fosse era valioso:

Ao olhar para a revista, que ele balouçava diante de mim como um isco, eu queria-a. Queria-a com uma força que me fazia doer as pontas dos dedos. Ao mesmo tempo, via este meu desejo como trivial e absurdo, porque eu em tempos encarara essas revistas com ligeireza” (Atwood, 2018, p. 179)

Esse mesmo episódio já se repetiu incontáveis vezes durante a história, como na Inquisição Espanhola, na “lista negra” instaurada pelos nazistas em 1933, em que mais de três mil obras foram proibidas, além do próprio regime ditatorial português, que impedia o acesso a livros que consideravam perigosos ou imorais (Atwood, 2017a).

Atwood relembra ainda a proibição dos escravos americanos de aprender a ler e escrever, pois segundo os historiadores, acreditava-se que a educação era uma ferramenta de poder e que, se os escravos pudessem ler, eles poderiam manifestar-se (Atwood, 2017a).

## **Mercado Negro**

O mercado negro está presente na obra através de um bordel, chamado *Jezebel*, onde Offred encontra a sua fiel amiga Moira (Samira Wiley). O local funciona como um ponto de resistência ao sistema e é frequentado por homens poderosos que realizavam atividades ilícitas:

- É só para oficiais – diz ele. De todas as áreas; e altos funcionários. E delegações comerciais, claro. Estimula o comércio. É um bom sítio para conhecer pessoas. Dificilmente se pode fazer negócio sem isto. Tentamos dar-lhes noutros sítios. Também se ouvem coisas informações. Às vezes, um homem conta a uma mulher coisas que não contaria a outro homem (Atwood, 2018, p. 270)

Na introdução da obra, Margaret revela que tirou o recorte de um livro chamado *Naples '44*, escrito por Norman Lewis, que descreve o mercado negro em Nápoles, frequentado por aliados durante a Segunda Guerra Mundial (Atwood, 2017b).

## **Rituais**

A República de Gilead instaurou vários princípios que deveriam ser seguidos à risca pelos adeptos do regime, entre eles as cerimónias, realizadas para punir inimigos políticos. Durante o ritual, as mulheres eram posicionadas em círculo e participavam da execução, podendo assassinar o alvo com as próprias mãos.

De acordo com Margaret, a prática foi inspirada nas histórias dionisíacas da Grécia, quando os Ménades destruíam vítimas que iam contra o deus Dionísio, bem como, destaca o episódio da Revolução Francesa, onde a princesa de Lamballe teve a sua cabeça espetada numa lança (Atwood, 2017b).

## **Religião dominante**

Margaret escreveu uma história onde um grupo totalitário (Gilead) trava uma disputa com outros em defesa de sua religião. Durante o livro, católicos e batistas foram assassinados pela seita da Gilead (Atwood, 2018, pp. 228-229), enquanto os *quakers* ajudaram

mulheres a fugirem para o Canadá

Segundo Atwood, não é a primeira vez que grupos, com princípios semelhantes, matam pelo poder na história mundial. O caso mais expressivo foi durante a Revolução Russa de 1917, que dividiu bolcheviques e mencheviques, com assassinatos em massa para defender a estabilidade do governo.

## **2.2. *The Handmaid's Tale*: a série**

*The Handmaid's Tale* é uma série de televisão dos Estados Unidos, criada por Bruce Miller, baseado no romance de 1985 da escritora Margaret Atwood sobre a distopia de Gilead, encomendada pelo serviço de *streaming Hulu*, para produção de 10 episódios, com produção no final de 2016.

*The Handmaid's Tale* recebeu aclamação da crítica. No *site Metacritic*, tem uma pontuação de 86 de 100 com base em 82 avaliações, indicando "aclamação universal". A temporada tem uma classificação de aprovação de 100% no *Rotten Tomatoes*, com uma pontuação média de 8,72 (de 10) com base em cento e vinte e uma críticas. O consenso crítico do site é: "Assombroso e vívido, *The Handmaid's Tale* é uma adaptação infinitamente absorvente do romance distópico de Margaret Atwood, ancorado por uma ótima performance central de Elisabeth Moss". Daniel Fienberg, do *The Hollywood Reporter*, chamou-a de "this is probably the spring's best new show and certainly its most important" (Fienberg, 2017).

Jen Chaney (2017) da *Vulture* deu uma revisão muito positiva e escreveu que a série é:

A faithful adaptation of the book that also brings new layers to Atwood's totalitarian, sexist world of forced surrogate motherhood, this series is meticulously paced, brutal, visually stunning, and so suspenseful from moment to moment that only at the end of each hour will you feel fully at liberty to exhale (Chaney, 2017)

Houve controvérsia sobre se poderia estabelecer-se um paralelo entre a série (e, por extensão, o livro no qual ela se baseia) e a sociedade americana após a eleição de Donald

Trump e Mike Pence como presidente dos Estados Unidos e vice-presidente dos Estados Unidos, respetivamente. *The Handmaid's Tale* tornou-se uma das séries mais aclamadas pela crítica nos últimos anos, acumulando um palmarés impressionante, do qual sobressaem dois Globos de Ouro e oito prémios *Emmy* para televisão.

Esta é já a segunda adaptação para um ecrã do romance de Margaret Atwood (a primeira foi realizada em 1990, pelo alemão Volker Schlöndorff, com argumento do dramaturgo Harold Pinter e com Natasha Richardson no papel principal) e deu um novo fôlego a um livro com mais de 30 anos. Em 2017 surgiu como o mais lido no ranking da *Amazon*. Russell Perreault, diretor de publicidade da editora Anchor Books, responsável pela distribuição do livro, afirmou à *National Public Radio* norte-americana que desde a eleição de Donald Trump para a presidência as vendas aumentaram 200 por cento (Mayer, 2017).

De salientar, que a primeira temporada diz respeito à única obra de Atwood, tendo Bruce Miller criado duas temporadas autónomas, que procuram explorar o que acontece depois de Offred ter entrado na carrinha sem se saber o porquê.

### **2.3. O sucesso transmediático**

Atualmente, a plataforma *online* atua como um dos principais meios de comunicação e consumo, pela praticidade e facilidade de acesso. Vivemos num mundo onde as marcas são ajustadas em tempo real pelos consumidores. O progresso da *internet* rompeu barreiras geográficas e as conexões humanas intensificaram-se através de redes sociais. Essas são apenas algumas das características do cenário atual: os consumidores buscam interagir com os conteúdos de sua escolha com praticidade através de smartphones, tablets e *notebooks*

A nova era do *Marketing*, voltada para os valores, as marcas precisam estar atentas para esta nova mudança, segundo Kotler (2010), o mercado *mainstream* permite a conectividade e a interatividade entre indivíduos e grupos, considerado atualmente a ova tecnologia. Em vez de tratar as pessoas simplesmente como consumidoras, os profissionais do *marketing* precisam virar os seus esforços de forma a tratar os seus

consumidores como seres humanos plenos: com mente, coração e espírito. Cada vez mais, os consumidores estão à procura de soluções para satisfazer o seu desejo de transformar o mundo globalizado num mundo melhor.

*The Handmaid's Tale* cresceu juntamente com a *internet* e não existe melhor forma de disseminar uma marca atualmente do que a divulgação dos próprios fãs. Pode-se compreender que estes fãs, cresceram e evoluíram ao longo dos anos com *The Handmaid's Tale* e através desta divulgação espontânea que a marca ganhou visibilidade. A marca é notavelmente amada pelos fãs. A identificação com os personagens, os valores e inspirações que a história oferece, as esperas anuais de lançamentos entre filmes e livros gerando curiosidade e o desejo de estar conectado de outras formas com a história, levaram o consumidor a procurar meios de consumo ligados a marca para o satisfazer.

A cultura da convergência, segundo Jenkins (2009) causou alterações tanto no modo de produção quanto no modo de consumo dos meios de comunicação. As novas tecnologias de comunicação embatem com os média tradicionais, e os média corporativos em alternativa cruzam-se, com os produtores de conteúdo e os seus consumidores interagindo de forma imprevisível.

(...) mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento (...) A convergência refere-se a um processo, e não a um ponto final. (Jenkins, 2009, p. 43)

A convergência é “uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando” (Jenkins, 2009, p.30). O autor defende que este processo não é só tecnológico mas sim cultural, a convergência acontece primeiro no cérebro dos consumidores, eles são incentivados a procurar novas informações através de múltiplas plataformas de média e promover a conexão entre os conteúdos dispersos, procurando experiências de entretenimento. A partir desta perspectiva, Jenkins (2009) alonga os conceitos que sustentam as características da era da convergência. São eles a convergência dos meios, inteligência coletiva e cultura participativa.

Atualmente o conceito de *fã* pode ser entendido de maneira ampla, em função do seu envolvimento com o que é admirado. Entende-se que as comunidades de *fãs* são grupos de pessoas que admiram e dedicam-se a um determinado assunto compartilhando informações, críticas e conteúdos, estes fãs criam laços afetivos com o objeto de admiração. A cultura dos *fãs* tornou-se evidente a partir da convergência mediática citada por Jenkins (2009), onde reverencia os *fãs* como os novos produtores de conteúdo, “os fãs são o segmento mais ativo do público das mídias, aquele que se recusa a simplesmente aceitar o que recebe, insistindo no direito de se tornar um participante pleno” (Jenkins, 2009, p.181).

Em uma união do culto dos *fãs* e o advento da *internet* como uma forma de unir interesses, em meados dos anos 90 surgiu o termo *Fandom*, que significa Reino dos *fãs*, que refere-se aos conjuntos de *fãs* que defendem um produto cultural. Os fãs de *The Handmaid's Tale* tornaram-se grandiosos *Fandoms* em plataformas digitais desde o lançamento do livro e da série, e dessa forma, com o desdobramento da história em diversas plataformas, eles encontraram uma forma de satisfazer o desejo de participar ativamente na produção e circulação dos conteúdos sobre a obra de Atwood, reinterpretando a construção da narrativa original, criando teorias sobre o futuro da série e produzindo em seus espaços, novos conteúdos de grandes proporções que mudam opiniões de outros fãs e geram maior discussão sobre a história. Tal como Jenkins (2009) afirma:

O poder da participação vem não de destruir cultura comercial, mas de reescrevê-la, modificá-la, corrigi-la, expandi-la, adicionando maior diversidade de pontos de vista e, então, circulando-a novamente, de volta às mídias comerciais (Jenkins, 2009, p. 326)

No entanto, o que mais chama atenção nesta cultura participativa, são as *FanFics*, derivada de *Fan Fiction* e traduzida ao português como Ficção de fã, onde os fãs escrevem novas narrativas fictícias sobre os elementos extraídos da série. A produção e consumo de produtos do *fandom*, nesse caso as *fanfics*, ocorre de forma natural como uma oportunidade de interação e prolongamento do contato com os textos de interesse do fã.

Produzir *fanfics* seria, portanto, uma extensão do processo de consumo do produto mediático e a participação cada vez mais ativa do consumidor. Outras explorações

criativas no universo *Fandom*, são as *Fan Arts*, *Fan videos* e *Fan Films*. Ilustrações, vídeos e filmes produzidos pelas fãs e compartilhados em sites e mídias sociais.

Uma das mais ricas experiências proporcionadas pela leitura do texto ficcional talvez seja a de emprestar ao indivíduo diferentes olhares, por meio dos quais ele pode perceber a vida a partir de uma variedade de novos ângulos e ir modificando sua representação ao mesmo tempo que modifica seu relacionamento com ela. (...) um leitor mobilizado pelo texto a ponto de assumir sua coautoria, que o utiliza como fonte de experimentações para a resolução dos conflitos que esteja vivenciando no momento presente de sua vida, como fonte de possibilidades sobre o mundo e sobre ele mesmo, de forma a ter condições de, pela permanente reconstrução de suas representações, crescer na sua busca por uma vida significativa e, portanto, feliz. (Vargas, 2015, p. 131)

Atualmente, o sucesso de *The Handmaid's Tale* vai para além dos livros e da série, como conseguimos constatar em cima, é também um sucesso mediático que conta com milhares de seguidores em todo o mundo:

- *Instagram* conta com mais de quinhentos e trinta e seis mil seguidores;
- *Facebook* tem mais de novecentos e onze mil likes;
- *Twitter* tem cento e sessenta e um seguidores e conta com mais de cinco mil e duzentos tweets.

### 3. Do papel para o ecrã

Neste ponto do projeto de investigação será analisada o processo de transposição da obra para a série, mais concretamente a primeira temporada que conta com dez episódios, uma vez que as outras duas temporadas criadas por Bruce Miller vão para além da história de Margaret Atwood, sendo impossível constar se existe diferenças ou não.

Apesar de termos encontrado algumas diferenças entre a obra e a série é de destacar a fidelidade ao original em grande parte dos momentos na série, como ocorreu durante a cerimónia; a ida ao médico; os encontros no gabinete do comandante Waterford com Offred; a descrição dos lugares dos livros são exatamente iguais na série, principalmente o ginásio e a Casa da Jezabel e a parte final que coincide com o destino incerto de Offered



é fiel à obra de Atwood.

As principais diferenças da transposição da obra *The Handmaid's Tale* para a série que encontramos foram: a exploração das personagens e dos cenários; o nome da Aia protagonista; a personalidade de June; a complexidade de Serena Joy; a diversidade em Gilead; a tomada do poder do regime autoritário; a imagem que Gilead passa para o mundo; a caracterização do comandante e da sua esposa; a participação da mãe da protagonista na história; o pai de June; a filha da Aia está viva na série; a caracterização de Hannah; Offred está grávida na série; Luke não morreu; as Econoesposas são omitidas na série; Janine na obra não foi mutilada, nem saltou de nenhuma ponte; Cora não aparece na série; o salvamento vai ter protagonistas diferentes; Ofglen não morre no sucesso da *Hulu*; a fuga de Moira para o Canadá, é contada pela própria na série ao contrário do livro; o final é idêntico, porém no livro surge um epílogo e por último existe ao longo da série uma relação mais tensa entre Offred e Serena.

### **Exploração dos personagens e dos cenários**

O livro é contado como se a personagem principal, Offred, estivesse a narrar os acontecimentos a partir da sua memória. Por esse motivo, a história não é linear, mas segue as associações que a personagem faz dos acontecimentos entre si, principalmente aqueles mais marcantes. No livro isso é muito marcante e parece ter sido um pouco suavizado na série.

Na série a ocorrência da cerimónia, quando há a violação da Aia pelo comandante, acontece logo no primeiro episódio da primeira temporada (1ª temporada, 1º episódio, 28 minutos e 20 segundos), enquanto no livro isso demora até acontecer. Parece que a intenção é demonstrar primeiramente o funcionamento dessa sociedade, baseada numa rotina rígida e injusta. Por isso, o início do livro pode aparentar ser um pouco lento e sem muito conteúdo, já que se baseia principalmente na rotina monótona da personagem e na descrição de lugares.

A série transforma muitos dos pensamentos em palavras ou em atitudes para que seja mais confortável para o expectador se deparar com essas questões. Vemos na série uma Offred que consegue se impor, que consegue se expressar e se relacionar de uma forma

muito mais segura, mais rápida e mais determinada. É como se parte dos desejos dela se materializassem. O que não modifica a história, mas nos dá um outro olhar para a personagem. No livro há mais culpa e mais reconhecimento do que ela poderia ter feito e não fez.

Embora Offred continue como a figura central da história, o espectador tem a chance de ver mais dos outros personagens. Mesmo que pouco, ainda podemos saber detalhes sobre sua vida pessoal antes do golpe de Gilead. Por exemplo, o fato de que Rita já ter sido mãe (1ª temporada, episódio 9, 20 minutos e 38 segundos), filho morre na guerra e Nick que teve de aceitar o emprego como Guardião por necessidade extrema (1ª temporada, episódio 8, 4 minutos).

### **O nome de da protagonista: Offred**

Na história criada por Margaret Atwood, as Aias têm seu nome de nascença arrancados de si. Essas mulheres possuem um único objetivo na vida: o de reprodução. Quando elas são designadas ao casal, elas recebem outro nome. A denominação acontece com o sufixo "of", o qual representa posse, e o primeiro nome do homem da casa. Assim temos o nome da protagonista: Offred, "of Fred", que significa "De Fred" (na obra em português *A História de uma serva* a protagonista chama-se Defred).

No livro, Offred diz ter um nome próprio, no entanto esconde-o a todo custo, mas sempre o revisita. Ela chega a revelá-lo a Nick, porém, o leitor nunca toma conhecimento dele. O nome é uma arma forte na história, uma prova de resistência contra o regime. Justamente por isso é que as Aias são obrigadas a esquecê-los. Na série, contudo, Offred diz seu nome logo no piloto, primeiro episódio, pois, de acordo com a mesma, ela pretende resistir e voltar a estar com a sua família.

Como junho (*June* em inglês) é uma palavra recorrente na obra, várias pessoas acreditam que esse seja o nome da personagem. Atwood disse que a interpretação é válida. Sendo assim, o nome da protagonista na série ficou June. E esse detalhe faz muita diferença dentro da história.

## **A personalidade de June**

Durante todo o livro, temos acesso aos pensamentos e sentimentos de June. Ela conta um pouco sobre como era sua vida antes do golpe de Gilead e, principalmente, como é o inferno em que vive. Certos pensamentos a fazem se questionar a respeito da própria moralidade. Em suma, June é passiva. Ela tem consciência da barbaridade que acontece ao seu redor e a si mesma, porém, aceita o seu cruel destino:

Não digo fazer amor (...) Violação também não o define: não se passa aqui nada que eu não tenha autorizado. Não havia grande escolha, mas havia alguma, e foi isto que eu escolhi. (Atwood, 2018, p. 111)

De oposto a tal comportamento, temos a June da série. A personagem joga e manipula o sistema. Embora ela obedeça às ordens vindas de cima, ela não se entrega facilmente. Sempre procura uma saída daquele inferno e, quando pode, ainda ajuda as outras Aias. Na série, June é mais audaciosa, tem mais atitude e corre mais riscos.

No livro June não é uma revolucionária como a série apresenta. Pelo contrário, ela se conforma facilmente com a situação atual do novo regime, mesmo tendo em mente encontrar a filha e o marido, que ela não sabe se estão vivos ou mortos. A série pinta a personagem menos submissa e mais articulada do que o original. Achamos que isso foi uma diferença que deixou o personagem ainda mais interessante na série.

## **A complexidade de Serena Joy**

Serena Joy é a esposa de Fred Waterford. No tempo onde mulheres tinham vozes, ela era bastante ativa na luta pela ideia de que a reprodução era um "dever biológico" do sexo feminino. A sua participação nesse movimento foi essencial para que o grupo extremista seguisse com o golpe mas que, por ser mulher, acabou relegada a um papel mais do que secundário (1ª temporada, episódio 6, 14 minutos e 40 segundos).

No entanto, no romance de Atwood, ela quase não aparece. Offred faz menções sobre ela e em determinado momento, comenta rapidamente sobre o seu passado, já que era famosa pois era uma ativista do movimento ultraconservador e vivia dando discursos de moral e

bons costumes na televisão antes do início do regime:

(...) eu descobri de onde a conhecia. A primeira vez foi na televisão, quando eu tinha oito ou nove anos. (...) Às vezes quando não conseguia encontrar nenhuns [desenhos animados], ficava a ver a Hora do Gospel para Almas em Crescimento, em que contavam histórias da Bíblia para crianças e entoavam cânticos. Uma das mulheres chamava-se Serena Joy. Era a soprano principal. (Atwood, 2018, p. 26)

De forma geral, ela é posta como uma antagonista antipática (1ª temporada, episódio 3, 46 minutos e 17 segundos).

Em contrapartida, a série aprofunda na história de Serena Joy, interpretada por Ivonne Strahovski, a personagem não é posta com uma simples vilã na história. As suas escolhas e atitudes não são tão transparente assim. Serena é uma figura complicada e mesmo com as mãos sujas, ela ainda permite ao espectador ter dúvidas sobre seu verdadeiro carácter. A sua complexidade e relação com June é um dos pontos positivos da série.

### **Diversidade em Gilead**

O romance não aborda questões raciais e de sexualidade. Esses temas, porém, foram transportados para o ecrã, em particular o segundo. Enquanto a história não fala sobre racismo, vemos negros ao longo da história. No livro, sabemos que Moira é gay, mas que não possuía sentimentos por Offred:

Houve uma altura em que não nos abraçávamos, depois de ela ter dito que era lésbica; mas depois disse-me que eu não a excitava, para me tranquilizar, e voltamos a fazê-lo (Atwood, 2018, p. 197)

A série trabalha melhor esse lado com as personagens de Moira (Samira Wiley) e Ofglen (Alexis Bledel). A história costuma reforçar o crime de ser homossexual em Gilead. Ou, como eles preferem intitular, "traidor de género" (1ª temporada, episódio 3, 29 minutos e 12 segundos).

### **A tomada de poder de Gilead**

Na série não sabemos precisamente como é que toda esta sociedade macabra surgiu, no entanto na obra Atwood explica os antecedentes: primeiro o dinheiro deixou de ser utilizado “Agora é como pensarmos em notas e moedas, no tempo em que ainda existiam (...) Se ainda existisse dinheiro portátil, teria sido mais difícil” (Atwood, 2018, pp. 198-199); através da censura conseguiram manter as pessoas calmas para que não houvesse manifestações “Os jornais foram censurados e alguns fechados, por motivos de segurança diziam eles” (Atwood, 2018, p. 199); crianças desapareceram “á nenhuma criança ia a pé para a escola, tinham desaparecido imensas” e as mulheres foram despedidas “Tenho imensa pena, disse ele, mas é a lei (...) Tenho de vos mandar embora (...) Já não podem trabalhar aqui, é a lei” (Atwood, 2018, p. 202).

### **A imagem de Gileade para o resto do mundo**

Enquanto no livro não temos informações sobre as relações externas do país, na série, vemos como a política de Gilead funciona no resto do mundo. Os ditadores querem espalhar a ideia totalitária para o resto do mundo, no entanto fazem todos os possíveis para disfarçar a obscura realidade do país, como podemos constar no episódio em que a embaixadora Castillo vai a casa dos Waterford e Offred tem que mentir sobre a verdadeira realidade de Gilead (1ª temporada, episódio 6, 10 minutos e 22 segundos).

### **Caraterização do comandante e da sua esposa**

Se na série o comandante é elegante, astuto e a sua esposa é jovem e bonita, no original é bem diferente. Ambos são bem mais velhos e por isso não podem ter filhos e precisam da aia para ocupar esse papel tão valioso.

Na obra a esposa do comandante Serena Joy tinha uma:

Cintura azul, que ganhara volume, a mão esquerda na cabeça de marfim da bengala, os grandes diamantes no anelar, (...) a unha na ponta do dedo ossudo limada numa curva delicada. (...) Os lábios eram finos (...) tinha as sobrancelhas depiladas em arcos finos (...) as pálpebras mostravam fadiga (...) A cara não era gorda, mas era larga (...). (Atwood, 2018,

pp. 23-24)

O comandante na obra tem:

(...) uniforme preto, com o qual parece o guarda de um museu. Um homem semirreformado, cordial mas cansado, a matar o tempo. Mas só à primeira vista. (...) cabelo liso e prateado muito bem penteado, a postura sóbria, os ombros um pouco descaídos. E depois disso ali está o seu bigode, também prateado, e a seguir o queixo, em que é impossível não reparar. Quando se chega ao queixo, parece o anúncio a vodka numa revista feminina de outros tempos (Atwood, 2018, p. 103)

### **A mãe de June**

No livro a mãe de June é bem importante e na série ela se quer é mencionada. Apesar das diferenças entre as duas “Gostava de ser mais ousada do que eu, mais rebelde. Os adolescentes são sempre uns puritanos” (Atwood, 2018, p. 207), a mãe é personagem fundamental em vários momentos da narrativa, uma vez que os seus ensinamentos vão ser fundamentais em certas tomadas de decisão.

Tanto no livro como na série não se sabe o que aconteceu à mãe de Offred: “Quem me dera que ela estivesse aqui, para eu lhe poder dizer que finalmente descobri isto [apesar de ter personalidades opostas não se saiam mal juntas]” (Atwood, 2018, p. 207).

### **O Pai de June**

Na série não há qualquer referência ao pai da Aia, no entanto, na obra a mãe Offred fala um pouco sobre o pai dela:

Não é que o teu pai não fosse bom tipo e essas coisas todas, mas não estava virado para ser pai. Não é que eu esperasse isso dele. Faz o trabalhinho, depois podes desandar, disse eu, tenho um ordenado decente, posso pagar a creche. (...) Mas tinha uns olhos azuis bonitos (...). (Atwood, 2018, 140)

### **Hannah está viva**

No livro, Serena Joy mostra a Offred a foto da sua filha para a incentivar a gravidar:

“Tem-na na mão, uma fotografia (...) Tão alta e tão mudada. (...) Mas ela existe, no seu vestido branco. Cresce e vive. Não é uma coisa boa? Uma bênção?” (Atwood, 2018, pp. 258-259).

Já na série a cena é bem mais trabalhada, com a menina numa espécie de orfanato, bem tratada e saudável. A esposa usa então essa arma para usá-la contra a aia de forma a que esta faça o que Selenia ordena (1ª temporada, episódio 10, 23 minutos e 30 segundos).

### **Caraterização de Hannah**

Na série conseguimos ver poucas vezes a filha de Offred, no entanto constatamos que Hannah herdou do pai os cabelos escuros e pele negra, no entanto, na série temos uma pequena anotação quanto à cor dos cabelos de Hannah que são louros “uma madeixa de cabelo, cortada tinha ela dois anos, num envelope, louro branco. Depois escureceu.” (Atwood, 2018, p. 78).

### **Offred grávida**

Na série Offred, após Serena desconfiar que o marido é estéril (heresia), ordena que a Aia engravide de Nick, caso contrário sofrerá as consequências, o que levará à gravidez de June (1ª temporada, episódio 10, 17 minutos e 50 segundos).

No livro a Aia não chega a ficar grávida, mas tal como na série Serena arranja um plano para que Nick engravide a Aia sem o comandante saber “Estava a pensar no Nick (...) Está connosco há muito tempo. É leal” (Atwood, 2018, p. 234). Sendo assim, não há uma chantagem de parte da esposa em relação à filha da aia, que sabemos está viva.

### **Luke está vivo**

Toda a história de Luke, a sua chegada ao Canadá graças à ajuda de um grupo de combatentes rebeldes só acontece no sétimo episódio da série. June, que pensava que o seu marido estava morto após ter sido baleado (1ª temporada, episódio 1, 1 minuto e 46 segundos), descobre através do assistente da embaixadora Castillo, Sr. Flores que o seu marido está vivo (1ª temporada, episódio 6, 52 minutos).

No livro, pouco se fala do que aconteceu com a marido de Offred logo após eles serem presos pelo regime. Apesar de Offred ter visto Luke a ser baleado e achar que ele está morto “Rezo para que a perfuração, ou as duas ou três, houve mais do que um tiro” (Atwood, 2018, p. 122), mantêm a esperança de reunir a família , por isso tem que fazer de tudo para continuar viva “Ela há-de lembrar-se de nós e vamos ficar os três juntos. Até lá, tenho de aguentar, tenho de me manter a salvo para mais tarde.” (Atwood, 2018, p. 124).

### **Econoesposas**

No terceiro episódio da série, *The Handmaid's Tale* apresentou aos telespectadores as Esposas (em azul), as Martas (em verde), as Tias (em cinzento) e as Aias (em vermelho). Faltam as Econoesposas, que usam riscas que consistem nas três cores. No romance, eles o fazem porque são ocupam um estatuto abaixo das esposas, e devem cumprir todos os três papéis femininos em Gilead:

Há outras mulheres com cestos, algumas de vermelho, algumas no verde desengraçado das Martas, algumas de vestidos às riscas, vermelhas, azuis e verdes, baratos e toscos, caraterísticos das mulheres dos homens mais pobres. Econoesposas, é como lhes chamam. Estas mulheres não estão repartidas por funções. Têm de fazer tudo; se conseguirem. (Atwood, 2018, p. 35)

A sua omissão da série faz sentido narrativo, como Offred não consegue interagir com nenhum deles no romance de Atwood.

### **O olho de Janine**

A mutilação corporal não era um tema do romance, embora seja fácil imaginá-lo entrando em cena, dadas algumas das outras brutalidades envolvidas. O primeiro indício deste tratamento na série surge com a personagem de Janine (Madeline Brewer), que perde um olho no Centro Vermelho quando ela não cumpre os desejos da Tia (1ª temporada, episódio 1, 26 minutos e 14 segundos).

No livro, Janine tem os dois olhos e parece ser uma verdadeira crente, graças à sua mente distorcida (que também é exagerada na série):



A barriga de grávida é como um fruto enorme (...) Esteve no Centro Vermelho comigo, era uma das mais queridas da Tia Lydia. Nunca gostei dela. Chamava-se, no tempo anterior, Janine (Atwood, 2018, p. 38)

### **O momento de insanidade de Janine**

No episódio *The Bridge* (1ª temporada, episódio 9), os telespectadores descobrem que Janine (Ofwarren) não era tão louca quanto parecia e que o seu comandante (Warren), estava de fato a fazer falsas promessas sobre como eles estariam juntos com o bebé a longo prazo, de forma a que esta realizasse os seus desejos sexuais que a esposa não podia fazer (1ª temporada, episódio 9, 36 minutos e 50 segundos). Essa discussão e a colocação de Janine numa nova família levou a personagem a ameaçar saltar de uma ponte com seu bebé, e foi graças a Offred que não o fez (1ª temporada, episódio 9, 42 minutos e 20 segundos).

No entanto, depois de entregar o bebé, Janine acaba por saltar sozinha (1ª temporada, episódio 9, 42 minutos e 32 segundos). , e no final do episódio foi revelado que ela tinha sobrevivido (1ª temporada, episódio 9, 44 minutos) . Nada disso aconteceu na obra de Atwood, nem o apedrejamento coletivo que se veio a suceder como forma de castigo (1ª temporada, episódio 10, 45 minutos).

### **Cora**

Enquanto a série apresenta aos espectadores a Marta Rita (Amanda Brugel), a outra Marta da casa de Waterford, Cora, está visivelmente ausente na história de *Hulu*. Por mais grosseira e mesquinha que Rita pudesse ser no livro, Cora era misericordiosa e esperançosa, pois ela queria desesperadamente que Offred engravidasse para que eles pudessem ter um bebé para cuidar:

- Talvez em breve a gente também tenha um [bebé] – diz ela, timidamente. *A gente* quer dizer eu. Cabe-me a mim retribuir à equipa, justificar a comida e o teto, como uma formiga rainha com ovos. Posso não ter a aprovação da Rita, mas tenho a de Cora. Ela depende de mim. Tem esperança, e eu sou o veículo dessa sua esperança (Atwood, 2018, p. 156)

Rita parece abranger ambos os papéis da série, tornando-a uma personagem mais rica e

mais completa.

### **O salvamento**

O primeiro episódio é a grande cena do salvamento, em que as criadas estão em roda e atacam um homem que é acusado de violar uma criada grávida e, conseqüentemente, de pedir que ela tenha um aborto espontâneo. Offred revolta, cheia de ódio, é a principal causadora da morte do homem à morte (1ª temporada, episódio 1, 46 minutos).

No livro, no entanto, Offred está muito horrorizada para participar e começa por pedir desculpas ao leitor pelo o que está prestes a ler: “Lamento que haja tanta dor nesta história. Lamento que esteja em fragmentos, (...) custa-me contá-la de novo (...) esta história mutilada e manca” (Atwood, 2018, p. 301).

Em vez disso, é Ofglen quem vai atacar violentamente o homem, acusado pela Tia Lydia: “Este homem – diz Tia Lydia – foi condenado por violação” (Atwood, 2018, p. 314), que os leitores mais tarde descobrem que ele era realmente inocente dos crimes acusados, pois segundo Ofglen, ele era um membro da resistência e esta apenas queria tirá-lo do sofrimento o mais rápido possível:

- Vi o que fizeste – digo-lhe (...)
- Não olhes para mim – diz ela – Estão a ver.
- Quero lá saber – digo. (...)
- Controla-te (...) Não era violador nenhum, era político. Era um dos nosso. Fiz com que perdesse os sentidos. Tirei-o daquele sofrimento todo. Não sabes o que lhe estão a fazer?
- Um dos nossos, penso eu. Um Guardião. Parece impossível. (Atwood, 2018, p. 315)

### **Ofglen: traidora de género**

Na primeira temporada da série do Hulu, soubemos que o nome real de Ofglen é Emily e ela ensinava biologia celular em uma universidade e também revela que é gay e que sua esposa e filho foram capazes de fugir para o Canadá em segurança. A maioria dos traidoras do género são enviados para as Colónias, mas Emily foi poupada, por um tempo, porque ela tem dois ovários em atividade e ainda pode ter filhos.

Não muito tempo depois que ela revela sua verdadeira identidade para Offred, Ofglen é substituída por outra aia, como ela foi apanhada a ter um caso com uma Marta e é levada a julgamento (1ª temporada, episódio 3, 33 minutos). Ofglen é sentenciada à redenção, o que significa que ela pode viver, mas é forçada a sofrer mutilação genital (1ª temporada, episódio 3, 49 minutos e 32 segundos) para evitar que ela deseje o que não pode ter, enquanto que a outra mulher é enforcada (1ª temporada, episódio 3, 37 minutos e 38 segundos).

No livro este episódio dramático não acontece, nem temos informações quanto ao passado desta Aia que sempre foi muito misteriosa, pois guardava um segredo: fazia parte da resistência *Mayday*. “é ali que os Olhos fazem os seus banquetes. – Quem te disse? (...) O boca a boca (...) Há uma senha – diz ela. – Uma senha? – pergunto. (...) *Mayday* (...) Não é muito bom saber de muitas outras, na rede” (Atwood, 2018, p. 230).

Ao contrário da série, Ofglen acaba por morrer no livro e quando a protagonista e a nova aia estão a acabar de fazer compras, ela conta a Offred que a velha Ofglen estragou seu disfarce durante o ataque ao suposto homem violador, e quando ela ouviu a carrinha preta vindo atrás dela, ela se enforcou “Enforcou-se – diz ela. – Depois do Salvamento. Viu a carrinha chegar para a ir buscar. Foi melhor assim” (Atwood, 2018, p. 321), em vez de enfrentar a tortura e revelar os nomes de seus companheiros do *Mayday*.

Então está morta, e eu a salvo, afinal de contas. Fê-lo antes da chegada deles. Sinto um grande alívio. Sinto-me grata a ela. Morreu para eu que possa viver. Farei o meu luto mais tarde (Atwood, 2018, p. 322)

### **Fuga e chegada de Moira ao Canadá**

Na série, Moira e June fogem juntas, mas apenas a primeira consegue entrar no comboio para Boston (1ª temporada, episódio 4, 38 minutos e 18 segundos). No livro, a fuga é contada pela própria Moira quando as duas se encontram na Casa de Jezebel. Mas ela faz tudo aquilo sozinha, sem a ajuda da amiga:

- Deixei aquela bruxa velha da Tia Elizabeth atada como um peru de natal atrás da caldeira. Queira matá-la, apetecia-me mesmo, mas agora estou contente por não o ter feito, senão as coisas teriam sido bem piores para mim. Nem conseguia acreditar em como foi tão fácil sair

do Centro. Com aquela roupa castanha, limitei-me a andar dali vista. Não tinha nenhum grande plano; não foi uma coisa organizada, como eles pensaram, se bem que, quando me tentaram sacar a história, eu tinha inventado uma data de coisas (Atwood, 2018, p. 277)

A sua chegada ao Canadá também não é mostrada no livro, mas na série é.

### **Final parecido, mas com um detalhe bem importante**

O final da primeira temporada é muito parecido com o final do livro, com Offred a entrar numa carrinha preta sem saber o seu destino:

Os dois homens, agora um de cada lado, seguram-me pelos cotovelos para me ajudarem a entrar. Se isto é o meu fim ou um novo começo é coisa que não tenho maneira de saber: entreguei-me nas mãos de desconhecidos, porque não há nada a fazer. E, portanto, entro, para o escuro interior; ou então para a luz. (Atwood, 2018, p. 331)

No livro, existe ainda um epílogo onde um professor especializado nos estudos de Gilead, anos depois, encontrando os relatos da aia e faz uma avaliação do antigo regime e o papel das pessoas que participaram nele.

### **Relação entre os personagens**

Muito do que no livro é subentendido ou não passa de conclusões que a personagem chega ao conversar consigo mesma, se transforma em ação na o ecrã da TV. Novamente, a história não é modificada, mas conseguimos ver os olhares e as palavras não ditas se materializando em relações muito mais explosivas e expressivas. Um exemplo é a relação entre Offred e a esposa sob a qual ela está obrigada a obedecer.

Desde o começo a Aia sabe que esta relação não é afetuosa e que ao menor deslize haverá uma severa punição, mas isso é algo que paira no ar, que se sabe apenas de olhar uma para a outra. É como se as palavras fossem extremamente caras e o seu uso devesse ser poupado a todo momento. Transmite-se tudo pelo olhar e ele é suficiente para que se saiba tudo o que é preciso para se manter no seu devido lugar. Talvez essa seja a grande diferença entre uma obra e outra: no livro, há uma incrível submersão no mundo subjetivo da protagonista e fica muito difícil não se identificar com ela.

## Discussão

Podemos afirmar que após o visionamento da primeira temporada da série *The Handmaid's Tale* e depois da leitura comparada da obra, todas as dissemelhanças entre a literatura e o fenómeno televisivo foram feitas para tornar a série mais dramática; para provocar a lágrima fácil. Também se verifica que há uma intenção de transmitir todas as emoções que a protagonista está a sentir, desde a dor, a revolta, a angústia, a saudade e a esperança.

A série procura tornar a história de Margaret Atwood, redigida em 1985, mais atual e mais próxima do cidadão e acima de tudo transmitir ao espectador que a realidade de Gilead não é tão distante nem tão diferente da nossa, como já foi explicado anteriormente, e se a nossa sociedade continuar a ficar em silêncio perante as desigualdades, injustiças que estão presentes nos dias de hoje, o nosso futuro acabará por ser o retratado na série da *Hulu*.

## **Conclusão**

Levando em consideração os diversos pontos de vista expressos por críticos no decorrer do tempo, neste projeto apresentados, podemos ver que a adaptação cinematográfica de uma obra literária foi ganhando autonomia e obtendo cada vez mais prestígio entre os espectadores. Atualmente considera-se que tentar representar fielmente uma obra num outro meio é impossível, e até mesmo o conceito de se manter o espírito do livro no filme é considerado algo subjetivo e abstrato.

Não é possível considerar numa adaptação, o filme ou série, como uma cópia num outro tipo de média do livro, ou seja, a obra cinematográfica é uma tradução criativa e crítica da obra literária e, portanto, deve ser considerada uma obra por si só, que não vê no livro um molde ou meta, mas um ponto de partida de um processo complexo que admite e prevê mudanças que devem ser feitas de forma a cativar o espectador.

Quando é feito um filme baseado numa obra literária, a obra original sofre modificações, tanto obrigatórias, devido à mudança do meio de comunicação, que exige que a narração seja feita pela câmara e as personagens interpretadas por atores, quanto por escolhas devido à interpretação que o cineasta faz da própria obra, cada pessoa faz a sua própria reflexão.

Tal como já foi mencionado, não devemos considerar a série, neste caso, como uma repetição fiel do original, mas sim, é necessário termos em consideração que a transposição da obra literária para o ecrã é uma tarefa árdua, principalmente porque certas características próprias do texto literário não encontram um correspondente no meio cinematográfico e vice-versa.

Quando estamos a ler, estamos a transpor significados no que vemos e tais significados podem nascer da cultura. Por isso, não podemos exigir do filme fidelidade ou exatidão em relação ao livro, pois, não foi somente o realizador que lançou um olhar crítico sobre a obra e lhe deu certas interpretações, como nós também, leitores, estamos constantemente a fazer isso. Seria impossível fazer um filme exatamente igual à obra, porque ninguém pode dizer o que a obra é. Todos nós, inclusive o autor que se transforma em leitor, temos da obra a nossa leitura que tiramos dela, e não é uma verdade

incontestável e absoluta.

É possível fazer uma leitura aproximada entre uma obra literária e uma obra cinematográfica, uma vez que ambas recriam um mundo ficcional e deixam ao leitor ou espectador a responsabilidade de também construir parte desse mundo. Por mais que a percepção de uma obra cinematográfica se faça de maneira direta, não significa que o espectador é um agente passivo nesse processo.

A percepção direta concedida pelo cinema diz respeito ao fato de que as imagens estão expostas abertamente ao espectador, diferentemente das imagens da literatura, que são criadas pelo leitor, mas não significa que as imagens do cinema não devem passar por uma digestão intelectual para ser compreendidas. O espectador não irá assimilar as informações dadas pelo filme sem refletir sobre elas, tanto a literatura quanto o cinema deixam espaço para o leitor e para o espectador, respetivamente, construir e descobrir parte do mundo ficcional narrado.

O cinema e a literatura abrem espaço para a comparação ao utilizarem técnicas comuns ao narrarem, como o narrador que mostra unicamente aquilo que deseja e lhe interessa, escolhendo como serão apresentadas as personagens, as ações, o espaço e o tempo, apesar de cada um narrar no seu próprio meio específico.

Apesar de existirem mais diferenças do que semelhanças do narrador cinematográfico em relação ao literário, na realidade ambos os narradores se aproximam no ponto em que são eles os responsáveis pela transmissão da história e o seu modo de narrar o que aconteceu pode influenciar, alterar, a percepção que o leitor ou espectador recebe dela.

Ao analisar a história, o discurso, as personagens, os recursos de cada modalidade textual, o valor simbólico das palavras e das imagens, tanto da obra literária como do texto fílmico, constatamos que estamos perante duas modalidades de textos distintos que podem ser apresentadas de formas diferenciadas. Trata-se, evidentemente, de leituras diferentes. Sabemos, também, que esta atividade de aproximação entre duas modalidades artísticas diferentes podem se converter num excelente exercício de leitura, uma leitura diferente e prazerosa. Atualmente constatamos que as traduções intersemióticas de textos literários promovidas pelo cinema ampliam e revitalizam o sentido da obra literária

original, podendo cativar a atenção de um público que não estava disposto a ler, como por exemplo os alunos, sendo uma estratégia a implementar nas salas de aula: a leitura através do ecrã.

Quando conhecemos um texto literário e, a seguir, vemos este mesmo texto no cinema, é impossível não estabelecer comparações, não nos posicionar-mos criticamente. Difícil é evitar os conceitos e os juízos de valor. Nem o cinema é superior à literatura, nem esta é superior àquele. São artes distintas, artes autónomas. Porém isso não impede, evidentemente, que, como recetores, como leitores, gostemos mais deste ou daquele texto.

O contraponto entre filme e texto literário pode ser um ponto de partida fundamental para que o professor, em aulas de língua portuguesa, de literatura, de arte ou de história (entre outras), possa colocar em prática exercício intertextuais de leitura. Leitura crítica, entrelaçada de outros saberes, de outras abordagens, abordagens que, propostas pelo texto lido, possam ir muito além dele.

As boas distopias quebram barreiras muito rígidas e fixas entre a realidade e a ficção, mostrando que a história ficcional consegue encontrar ecos no presente ou até projetar um futuro próximo, podendo este ser positivo ou não. *The Handmaid's Tale* cumpre a função de alerta, denúncia, crítica e reflexão quanto aos supostos discursos políticos de resgate das tradições e da ordem social, que mascaram (ou não) a pobreza ideológica e o ódio exalado. A República de Gilead, é a representação trágica de sociedades autoritárias, misóginas e fanáticas religiosas semelhantes a alguns exemplos que ocorreram ao longo da história da humanidade, tal como foram apresentados no presente projeto de investigação. Apesar de termos reunido um conjunto de diferenças entre o original e a série adaptada, podemos afirmar que a série de Bruce Miller é uma adaptação fiel da obra de Margaret Atwood e, sem nunca tirar o mérito à fonte primária, estas diferenças contribuíram para que este fenómeno televisivo fosse vencedor de vários prémios, uma vez que aproxima o espectador da realidade apresentada.



## Bibliografia

Aguiar, F. (2003) Literatura, cinema e televisão. In: Pellegrini, T. *et alii*. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora Senac e Instituto Itaú Cultural.

Alcázar, F., Fernández, P. e Gardey, G. (2008). Human Resource Management as a Field of Research. *British Journal of Management*, 19, pp. 103-119.

Andrew, D. (2000). Adaptation. In: Naremore, J. *Film Adaptation*. New Jersey, Rutgers University Press, pp. 28-37.

Ascensão, A.; Babo, M. e Torres, R. (2014). O hipertexto na Cultura Contemporânea: do fim da linearidade à abertura Conceptual, *Revista Cibertextualidades*, 6, pp. 121-138.

Atwood, M. (1985). *The Handmaid's Tale*. Canadá, McClelland e Stewart.

Atwood, M. (2013). *A História de Uma Serva*. Lisboa, Bertrand.

Atwood, M. (2017a). Margaret Atwood on What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump. *The New York Times*. [Em linha]. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>>. [Consultado em 9/03/2019].

Atwood, M. (2017b). Margaret Atwood Annotates Season 1 of 'The Handmaid's Tale'. *The New York Times*. [Em linha]. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2017/06/14/watching/the-handmaids-tale-tv-finale-margaret-atwood.html?searchResultPosition=30>>. [Consultado em 9/03/2019].

Avellar, J. (1994). *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro.

Avellar, J. (2007). *O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco.

- Azerêdo, G. (2012). *Estudos Comparados: Análises de Narrativas Literárias e Fílmicas*. João Pessoa, Editora Universitária/UFPB.
- Bakhtin, M. (1979). *Estética da criação verbal*. 3.ed. São Paulo, Martins Fontes.
- Balazs, B. (1970). *Theory of the film: Character and Growth of a New Art*. New York, Dover Publications.
- Barbero, J. (2003). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.
- Barbosa, B. T. (2010a). A formação de leitores adolescentes e jovens: uma reflexão sobre a leitura na escola. In: *ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICA DE ENSINO*. Belo Horizonte, Anais.
- Barbosa, B. (2010b). A leitura dos clássicos na escola: um desafio a ser enfrentado no letramento de jovens. In: *COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE LETRAMENTO E CULTURA ESCRITA*. Juiz de Fora. Anais.
- Barthes, R. (1973). *S/Z*. Paris, Editions du Seuil.
- Bastos, B. (1961). *O filme e o realismo*. Lisboa, Editora Arcádia.
- Bazin, A. (1991). Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: Bazin, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, pp. 82-104.
- Bazin, A. (1999). *Por um cinema impuro*. São Paulo, Brasiliense. Texto Xerocopiado, pp. 83-104.
- Bello, M. (2005). *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Benhamou, F. (2007). *A economia da cultura*. Cotia, Ateliê Editorial.

Benjamin, W. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, pp.165-196.

Benjamin, W. (1994). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Bernardet, J. (1985). *O que é cinema?* São Paulo, Brasiliense.

Bluestone, G. (1973). *Novels into Film*. Berkeley, University of Califórnia Press.

Bremond, C. (1973). Ética do Filme e Moral do Censor. In: Espírito Santo, M. (org.). *Cinema, Estudos de Semiótica*. Petrópolis, Editora Vozes Ltda, pp. 48-93.

Brito, J. (2006). *Literatura no cinema*. São Paulo, Unimarco.

Bruhn, S. (2001). *A concert of Paintings: "Musical ekphrasis" in the 20th Century*. Eunomios, Itália.

Bulger, L. (2004). *A imagem da escrita no pequeno ecrã*. Coimbra, Minerva.

Calvino, Í. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo, Companhia das Letras.

Camargo, L. (2003). Apresentação. In: Pellegrini, T. et alii. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, pp. 9-13.

Campos, F. (2003). *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial.

Campos, H. (1976). *Metalinguagem*. São Paulo, Cultrix.

Campos, J. (1994). *A Caixa Negra*. Porto, Edições da Universidade Fernando Pessoa.

Canclini, N. (2008). *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.

- Candido, A. (2000). *Literatura e sociedade*. São Paulo, T. A. Queiroz.
- Carou, A. (2002). *Le Cinéma Français et les Écrivains*. Paris, École National des Chartes.
- Chaney, J. ( 2017). Hulu's *The Handmaid's Tale* Is Your Must-Watch Show This Spring. Vulture. [Em linha]. Disponível em <<https://www.vulture.com/2017/04/the-handmaids-tale-hulu-review.html>>. [Consultado em 11/03/2019].
- Cohen, K. (1979). *Fiction and film: the dynamics of exchange*. New Haven, Yale University Press.
- Comparato, D. (1992). Da criação ao roteiro: teoria e prática. São Paulo, Pergaminho.
- Comparato, D. (1993). *Da Criação ao Guião*. Lisboa, Pergaminho.
- Corrêa, E. (2014). A narrativa transmídia como estratégia de incentivo à leitura, *Texto Digital*, 10(2/jul.-dez.), pp. 98-113. [Em linha]. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2014v10n2p98/28395>> [Consultado em 10 de março de 2019 ].
- Corseuil, A. e Caughie, J. (org.) (2000). *Estudos Culturais: Palco, Tela e Página*. Florianópolis, Insular.
- Costa, A. (1978). *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, 11.
- Costa, F. (1995) O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro, Azougue editorial.
- Coutinho, C. (2014). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra, Almedina.
- Curado, M. (2007). Literatura e Cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência

ou transformação?. *Temporis[ação]*, 1(9), pp. 1-17. [Em linha]. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/5990/4093>> [Consultado em 10 de fevereiro de 2019].

Denzi, N. *et alii*. (2006). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. 2 ed. Porto Alegre, Artmed.

Diniz, T. (1986). Interdisciplinaridade: Literatura e Cinema. *Revista de Línguas e Literatura Estrangeiras*, 7(1/jul.-dez.), pp. 91-103. [Em linha]. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6010/5556>> [Consultado em 10 de fevereiro de 2019].

Diniz, T. (1999). *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto, Editora UFOP.

Diniz, T. (org.) (1996). *Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 7(1).

Domingos, A. (2013). Narrativa transmídia: travessia entre Comunicação e Letras. *Aletrias: Revista de Estudos em Literatura*, 23(3). [Em linha]. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4914/4895>> [Consultado em 2 de março de 2019].

Dooley, L. (2002). *Case Study Research and Theory Building. Advances in Developing Human Resources*. s.l., s.n.(4), pp. 335-354.

Durand, G. (1982). *Mito, Símbolo e Mitodologia*. Lisboa, Presença.

Eagleton, T. (2006). *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes.

Eco, U. (2003). *Sobre a literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Record.

Eco, U. (2004). *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva.

- Eisenhardt, K. (1989). Building Theories from Case Study Research. *The Academy of Management Review*, 14(4), pp. 532-550.
- Eisenstein, S. (1959). *Teoria y Técnica Cinematográficas. Tercera Edición*. Madrid, Ediciones RIALP.
- Espírito Santo, M. (1973). *Cinema, Estudos de Semiótica*. Petrópolis, Editora Vozes.
- Fidalgo, A. (2004). Manual de semiótica. Covilhã, Universidade da Beira Interior. [Em linha]. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-manual-semiotica-2004.pdf> > [Consultado em 3 de dezembro de 2018].
- Field, S. (1995). *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- Fienberg, D. (2017). 'The Handmaid's Tale': TV Review. *The Hollywood reporter*. [Em linha]. Disponível em <<https://www.hollywoodreporter.com/review/handmaids-tale-review-991871>>. [Consultado em 9/03/2019].
- Figueiredo, A. (1995). *Agosto: o trágico e o patético. A socialização da obra "AGOSTO", de Rubem Fonseca, na adaptação pela TV Globo – história e Ficção*. São Bernardo do Campo, Editora UMESP/POSCOM.
- Figueiredo, V. (2010). *Narrativas migrantes*. Rio de Janeiro, PUC-Rio/7Letras.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, Morata.
- Fonseca, J. (2002). *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza, UEC.
- Fortin, M. (2009). *O Processo de Investigação: Da conceção à realização*. 5ª Ed. Loures, Lusociência – Edições Técnicas e Científicas.
- Francastel, P. (1983). *Imagem, visão, imaginação*. Lisboa, Edições 70.

- Galeano, A. e Seidel, R. (2008). Cinema e Literatura: estéticas distintas e complementares, *A Cor das Letras*, 9(1), pp. 43-54. [Em linha]. Disponível em: <<http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasleytras/article/view/1538/pdf>> [Consultado em 28 de novembro de 2018].
- Gauteur, C. (1958). *Éloge de la spécificité in La Revue des Lettres Modernes – Cinéma et Roman: éléments d’appréciation*, s.l., s.n., (36/38).
- Gerhardt, E. e Silveira, D. (org.) (2009). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre, Editora da UFRGS.
- Gil, A. (2007). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 5 ed. São Paulo, Atlas.
- Godoy, A. (1995). Introdução a pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*. 35(2, mar./abr.), pp. 57-63.
- Gualda, L. (2010). Literatura e Cinema: elo e confronto. *MATRIZES*, (2/jan.-jul.), pp. 201-220. [Em linha]. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:bFy5JxVP4H4J:www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38267/41072/+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt>> [Consultado em 21 de janeiro de 2019].
- Guerra, E. (2014). *Manual Pesquisa Qualitativa*. Belo Horizonte, Centro Universitário UNA.
- Guimarães, H. (1995). *Literatura em Televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.
- Guimarães, H. (2003). O Romance do Século XIX na Televisão: Observações sobre a adaptação de Os Maias. In: Pellegrini, T. et alii. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo, Editora Senac e Instituto Itari Cultural, pp. 91-141.
- Gummesson, E. (2007). Case study research and network theory: birds of a feather.

*Qualitative Research in Organizations and Management: An International Journal*, 2(3), pp. 226-248.

Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: the key concepts*. Londres, Routledge.

Higgins, D. (1967). Statement on Intermedia. In: Vostell, W. (Ed.). *Dé-coll / age (décollage)*. New York, USA.

Higgins, D. (1984). *Horizons: The poetics and theory of the intermedia*. EUA, Southern Illinois University Press.

Hoskins, C.; McFadyen, S.; Finn, A. 1997. Global television and film: an introduction to the economics of the business. Oxford, Oxford University Press. [Em linha].

Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/6010/5556>>

[Consultado em 13 de fevereiro de 2019].

Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. London/New York, Routledge.

Ikeda, M. (2012). Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação. *Fronteiras – estudos midiáticos*, 14(1/jan./abr), pp.3-12. [Em linha]. Disponível em:

<<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2012.141.01/738>>

[Consultado em 12 de março de 2019].

Jakobson, R. (1969). *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix.

Jakobson, R. (1970). *Linguística, poética e cinema*. São Paulo, Perspectiva.

James, H. (1987). *The Complete Notebooks*. New York, Oxford.

Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. São Paulo, Aleph.

Johnson, R. (1982). *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura*



*ao cinema novo*. São Paulo, T.A. Queiroz.

Johnson, R. (2003). Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: Pellegrini, T. *et alii*. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora Senac e Instituto Itaú Cultural.

Johnson, S. (2006). *Tudo o que é mau faz bem*. Lisboa, ASA Editores.

Jozef, B. (2010). Cinema e Literatura: algumas reflexões. *Contexto*, (17/jan.), pp. 236-253. [Em linha]. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/6601/4834>> [Consultado em 19 de janeiro de 2019].

Júniro, E. e Selvani, F. (2011). A questão da fidelidade ao original em críticas de filmes adaptados, publicadas na Internet. *Temática*, 7(7/jul.), pp. 1-11. [Em linha]. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/30157/15943>> [Consultado em 10 de março de 2019].

Kothe, F. (1994). *A narrativa Trivial*. Brasília, Editora Universidade de Brasília.

Kristeva, J. (1969) *Introdução à semanálise*. São Paulo, Debates.

Kristeva, J. (1974). *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Perspectiva.

Landim, M. (2008). O primeiro cinema e o cinema contemporâneo: algumas aproximações. *Contemporânea*, 6(3/dez.), pp. 33-51. [Em linha]. Disponível em: <[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_11ex/03\\_MarisaLANDIM\\_IISeminarioPPGCOM.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_11ex/03_MarisaLANDIM_IISeminarioPPGCOM.pdf)> [Consultado em 13 de dezembro de 2018].

Lawson, J. (1967). *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Llewellyn, S. e Northcott, D. (2007). The “singular view” in management case studies qualitative research in organizations and management. *An International Journal*, 2(3),

pp. 194-207.

Lotman, Y. (1978). *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa, Estampa.

Manzato, A. e Santos, A. (2008). *A Elaboração de Questionários na Pesquisa Quantitativa*. IBILCE - UNERC, Departamento de Ciência de Computação e Estatística.

Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa, Dinalivro. ISBN: 972-576-384-X.

Martins, G. (2007). De pisantes e pisados – Representações da Falta (Percursos intertextuais e interdiscursivos com Alberto Moravia e Plínio Marcos). In: Cairo, L. et alii. (org.). *Nas malhas da narratividade – Ensaio sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis, UNESP, pp. 141-154.

Martins, G. (2008). Estudo de caso: uma reflexão sobre a aplicabilidade em pesquisas no Brasil. *Revista de Contabilidade e Organizações*, 2(2/jan./abr.), pp. 9-18.

Mayer, P. (2017). Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale' Soars To Top Of Amazon Bestseller List. Npr. [Em linha]. Disponível em <<https://www.npr.org/2017/02/07/513957906/margaret-atwoods-the-handmaids-tale-soars-to-top-of-amazon-bestseller-list?t=1563491084556>>. [Consultado em 15/03/2019].

McFarlane, B. (1996). *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, Clarendon Press.

Meirinhos, M. e Osório, A. (2010). O estudo de caso como estratégia de investigação em educação. *EDUSER: revista de educação*, 2(2). Instituto Politécnico de Bragança, pp. 49-65.

Menezes, P. (1996). Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*, 8(2/out.), pp. 83-104. [Em linha]. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v8n2/0103-2070-ts-08->

02-0083.pdf> [Consultado em 14 de outubro de 2018].

Merleau-Ponty, M. (1983) O cinema e a nova psicologia. *In: Xavier, Ismail (org.). A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal. pp. 103-117.

Metacritic. [Em linha]. Disponível em <<https://www.metacritic.com/tv/the-handmaids-tale>>. [Consultado em 06/04/2019].

Metz, C. (1972). *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva.

Metz, C. (1980). *Linguagem e cinema*. São Paulo, Perspectiva.

Miguel, P. (2007). Estudo de caso na engenharia de produção: estruturação e recomendações para sua condução. *Produção*, 17(1/jan./abr.), pp.216-229.

Minayo, M. (2008). O desafio do conhecimento. 11 ed. São Paulo, Hucitec.

Mukarovsky, J. (1997). *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa.

Naremore, J. (2000). *Film Adaptation*. New Jersey, Rutgers University Press.

Neres, G. e Lacerda, M. (2017). Adaptações literárias de clássicos: a importância da relação entre texto e imagem para a formação de leitores. *In: XII Jogo do Livro e II Seminário Internacional Latino-Americano*. Universidade Federal de Minas Gerais, Palavras em Deriva. [Em linha]. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/files/uploads/xii%20jogo%20do%20livro/ANAI%20parte%201/ADAPTA%C3%87%C3%95ES%20LITER%C3%81RIAS%20DE%20OCL%C3%81SSICOS.pdf>> [Consultado em 24 de fevereiro de 2019].

Neslon, T. (1992). *Literary Machines 93.1*. EUA, Mindful Press.

Oliveira, M. (2002). *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador, SCT, FUNCEB, EGBA.

Oliveira, R. e Colombo, A. (2014). Cinema e Linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas. *Discursos fotográficos*, 10(16/jan.-jun.), pp. 13-34. [Em linha]. Disponível em:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/13648>>

[Consultado em 7 janeiro de 2019].

Orlandi, E. (2005). O Estatuto do Texto na História da Reflexão sobre a Linguagem. In: Orlandi, E. (org.). *Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos*. 2. ed. Campinas, SP, pp. 73-98.

Paes, J. (1990). *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo, Companhia das Letras.

Patton, M. (2002). *Qualitative Research and Evaluation Methods*, 3 ed. Thousand Oaks, CA, Sage.

Pêcheux, M. (1969). Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: Gadet, F. e Hak, T. (org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas, Ed. Unicamp, pp. 61-162.

Pêchoux, M. (1988). *Semântica e discurso*. Campinas, UNICAMP.

Pellegrini, T. et alii. (2003). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo, Editora Senac, Instituto Itari Cultural.

Pereira, M. (1996). Performance e mímica – processos de tradução no cone-sul. In: Diniz, T. (org.). *Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica*, 1(7), pp. 247-258.

Pietri, E. (2007). *Práticas de leitura e elementos para a atuação docente*. Rio de Janeiro, Lucerna.

Plaza, J. (2001). *Tradução intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva.

Rapucci, C. e Rodrigues, T. (2013). In: The Magic Toyshop: a narrativa imagética como processo de recriação. Maringá, *Revista Acta Scientiarum, Language and Culture*, 35(3/jul.-set.), pp. 275-283.

Reimão, S. (2004). *Livros e Televisão: correlações*. São Paulo, Ateliê Editorial.

Rentschler, E. (1986). *German Film & Literature: adaptations and transformations*. Nova Iorque, Methuen.

Rey, M. (1989). *O roteirista profissional tv e cinema*. São Paulo, Ática.

Ribas, M. (2014). Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação, *ALCEU*, 14(28/jan.-jun.), pp. 117-128. [Em linha]. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>> [Consultado em 11 de abril de 2019].

Richardson, R. (1973). *Literature and film*. Bloomington, Indiana University Press.

Ribeiro, S.; Moreira, A. e Silva, C. (2014). Digital storytelling: emotions in higher education. In: Sampson, D. et alii. *Proceedings of the 11th International Conference: Cognition and Exploratory Learning in Digital Age*, Porto, IADIS, pp. 180-186. Disponível em: <<https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED557377.pdf>> [Consultado em 10 de fevereiro de 2019].

Rocha, F. (2014). *Cultura de massa na escola: uma proposta de letramento literário*. Uberlândia, EDUFU, 3(1). Disponível em: <<http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/wp-content/uploads/2014/11/615.pdf>> > [Consultado em 10 de abril de 2019].

Rodrigues, F. e Zaninelli, R. (2009). Literatura e adaptação cinematográfica: diferentes linguagens, diferentes leituras. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, 8(31/out.dez.), pp. 45-58. [Em linha]. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues\\_artigos/literatura\\_adaptacao.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues_artigos/literatura_adaptacao.pdf)> [Consultado em 22 de abril de 2019].

- Rodríguez, G.; Flores, J. e Jiménez, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga, Ediciones Aljibe.
- Roesch, S. (1999). *Projetos de estágio e de pesquisa em administração*. São Paulo, Atlas.
- Rotten Tomatoes. [Em linha]. Disponível em <[https://www.rottentomatoes.com/tv/the\\_handmaid\\_s\\_tale](https://www.rottentomatoes.com/tv/the_handmaid_s_tale)>. [Consultado em 06/04/2019].
- Sadoul, G. (1956). *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil.
- Samoyault, T. (2008). *A intertextualidade*. São Paulo, Aderaldo & Rothschild.
- Santaella, L. (2003). *Culturas e artes do pós-humano – da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo, Paulus.
- Saussure, F. (1999). *Curso de linguística geral*. São Paulo, Cultrix.
- Selltiz, C.; Jahoda, M. e Deutsch, M. (1974). *Métodos de Pesquisa nas Relações Sociais*. São Paulo, EDUSP.
- Silveira, W. (1966). *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro.
- Sodré, M. (1978). *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- Sodré, M. (1988). *Best-seller: a literatura de mercado*. 2. ed. São Paulo, Ática.
- Sousa, M. (2012). *A Narrativa na Encruzilhada. A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema*. Universidade do Minho, Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade. ISBN: 78-989-8600-01-1. [Em linha]. Disponível em: <[http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/narrativa\\_na\\_encruzilhada](http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/narrativa_na_encruzilhada)> [Consultado em 13 de março de 2019 ].

Souza, S. (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Portugal, Universidade do Minho.

Stake, R. (1994). Case Studies. In: Denzin, Y. *Handbook of qualitative research*. Newsbury Park, Sage. S, pp. 236-247.

Stake, R. (1999). *Investigación con estudio de casos*. Madrid, Morata.

Stam, R. (2008). *A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

Tavares, M. (2006). Cinema e Literatura: desencontros formais. In: *Intermédias* 5-6.

Tavela, M. (2010). Literatura de massa na formação do leitor. s.l., s.n. [Em linha]. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/16-Literatura-de-massa-na-forma%C3%A7%C3%A3o-do-leitor-liter%C3%A1rio.pdf>> [Consultado em 11 de junho de 2019].

Tavela, M. (2013). *Letramento literário no ensino médio: análise das experiências de ensino de literatura no Colégio de Aplicação João XXIII*. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

*The Handmaid's Tale*. (2017). [série] Bruce Miller. Estados Unidos: Margaret Atwood e Elisabeth Moss.

The Handmaid's Tale. [Em linha]. Disponível em <<https://twitter.com/handmaidsonhulu>>. [Consultado em 07/05/2019].

The Handmaid's Tale. [Em linha]. Disponível em <<https://www.facebook.com/handmaidsonhulu/>>. [Consultado em 07/05/2019].

The Handmaid's Tale. [Em linha]. Disponível em <<https://www.instagram.com/handmaidsonhulu/?hl=pt>>. [Consultado em 07/05/2019].

- Thompson, J. (1995). *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis, Vozes.
- Torres, R. (2013). Do texto digital ao cibertexto: Percursos de escritura. In: Sarmiento, C. (org.). *Entre Centros e Margens. Textos e práticas das novas interculturais*. Porto, Centro de Estudos Interculturais/ Edições Afrontamento, pp. 105-124. ISBN: 978-972-36-1325-4. [Em linha]. Disponível em: <[https://po-ex.net/pdfs/rtorres\\_CEI\\_artigo.pdf](https://po-ex.net/pdfs/rtorres_CEI_artigo.pdf)> [Consultado em 3 de junho de 2019].
- UFP (2018). *Manual de Elaboração de Trabalhos Científicos*. Porto, UFP. [Em linha]. Disponível em: <<https://www.ufp.pt/app/uploads/2018/07/Manual-Estilo-Elabora%C3%A7%C3%A3o-trabalhos-cient%C3%ADficos.pdf>> [Consultado em 3 de agosto de 2018].
- Vargas, M. (2015). *O fenômeno fanfiction: novas leitura e escrituras em meio eletrônico*. Universidade de Passo Fundo, UPF.
- Vergara, S. (2004). *Projetos e relatórios de pesquisa em administração*. 5 ed. São Paulo, Atlas.
- Virilio, P. (1993). *Guerra e cinema*. São Paulo, Ed. Página Aberta.
- Voss, C.; Tsikriktsis, N. e Frohlich, M. (2002). Case research in operations management. *International Journal Of Operations & Production Management*, 22(2), pp. 195- 219.
- Wainer, J. (2007). Métodos de pesquisa quantitativa e qualitativa para a Ciência da computação. In: *JAI 2007 - Jornada de Atualização em Informática, Anais do XXVII Congresso da Sociedade Brasileira de Computação*.
- Walty, I.; Fonseca, M. e Cury, M. (2006). *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2.ed. Belo Horizonte, Autêntica.
- Wenz, K. (2004). Transmedialisierung: Ein Transfer zwischen den Künsten/ Transmedialization: An Interart Transfer. In: Block, F.; Heibach, C; Wenz, K. (Ed.).



*p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie/ The Aesthetics of Digital Poetry*. Alemanha, Hatjie Cantz Verlag, pp.155-167.

Wirth, U. (2006). Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. *In: Meyer, U.; Simanowski, R.; Zeller, C. (Ed.). Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Alemanha, Wallstein Verlag, pp. 19-38.

Xavier, I. (1984). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Xavier, I. (2002). Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In: Pellegrini, T. et alii. Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo, Editora Senac, pp. 61-90.

Xavier, I. (2003). Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In: Pellegrini, T. et alii. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, pp.37-59.

Xavier, I. (Org.) (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, Graal.

Yin, R. (2005). *Estudo de Caso. Planejamento e Métodos*. Porto Alegre, Bookman.